ERICH BETHE

DIE GRIECHISCHE DICHTUNG

OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT
PRINTED IN GERMANY

HANDBUCH
DER
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

Unter Mitwirkung von:

Professor Dr. Erich Bethe-Leipzig; Professor Dr. Bernhard Fehr-Zürich; Professor Theodor Frings-Bonn; Professor Dr. Robert Gragger-Berlin; Privatdozent Dr. Helmut Hatzfeld-Frankfurt a. M.; Professor Dr. Hans Hecht-Göttingen; Professor Dr. Hanns Heiss-Freiburg i. B.; Professor Dr. Andreas Heusler-Basel; Privatdozent Dr. Stefan Hock-Wien; Professor Dr. Alfred Kappelmacher-Wien; Professor Dr. Wolfgang Keller-Münster; Professor Dr. Viktor Klemperer-Dresden; Dr. A. H. Kober-Berlin; Professor Dr. Josef Körner-Prag; Professor Dr. Erhard Lommatzsch-Greifswald; Professor Dr. Fritz Neubert-Leipzig; Dr. Richard Wilhelm-Peking und anderen.

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE GRIECHISCHE DICHTUNG

VON

DR. ERICH BETHE
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

Für stets bereite Hilfe bei Auswahl und Zeitbestimmung der Bilder ist der Verfasser dem Leipziger archäologischen Institut FRANZ STUDNICZKAS, insbesondere ANDREAS RUMPF verpflichtet

Homer
Marmorkopf. Römische Copie nach
späthellenistischem Idealporträt.
Boston, Museum of Fine Arts

1. Homerapotheose. Unterster Streifen vom Relief des Archelaos von Priene. Um 160 v. Chr.
(Nach Watzinger, Berliner Winckelmannsprogramm.)

EINLEITUNG

'Je inkommensurabler und für den Verstand unfaßbarer eine poetische Produktion ist, desto besser.'
Goethe zu Eckermann 6. V. 1827.

An der Schwelle des Griechentums, am Anfang der geistigen Kultur Europas, steht Ehrfurcht gebietend die mächtige Gestalt Homers. Seine Dichtung, wie ein Götterbild hervortauchend aus der Nacht, glänzt heute noch mit morgendlicher Frische. In unübersehbare Weiten reicht ihre Wirkung durch Nachdichtungen, Volksbücher, unzählige Werke vieler Literaturen, die sie nach Inhalt oder Form beeinflußt, angeregt, befruchtet hat. Sie ist das Vorbild der epischen Dichtung geworden, ihr Meisterstück geblieben.

Neben Homer steht nicht weniger groß, in ihrer Weltwirkung nicht weniger mächtig, die griechische Tragödie. Auch sie gibt bis auf diesen Tag durch jeden ihrer großen Dichter, Aischylos, Sophokles, Euripides, neue Anregungen und trotz ihres fremdartigen Wesens erschüttert sie auch heute noch. Aber das ist nur ihre geringste Wirkung. Wo immer auf dieser Erde Tragödien über die Bretter schreiten, sie sind alle letzten Endes Nachkommen der tragischen Muse, die Athen vor zweieinhalb Jahrtausenden geboren hat. Und dies Theater selbst ist zugleich mit der Tragödie in dieser Mutterstadt geistiger Kultur geschaffen. Auch der Komödie hat sie die Form und den Inhalt gegeben, die ihr die Welt erobert haben. Was wären die Menschen von heute ohne Tragödie und Komödie, ohne Theater? Sie freuen sich an ihnen wie an der lieben Sonne und fragen nicht, wer sie ihnen schenkte. Aber mehr noch. Die Lyrik mit ihren vielen Formen vom kleinen Lied des politischen Kampfes, liebender Sehnsucht, fröhlicher Zecherlaune zum stolzen Chorliede in rauschenden Rhythmen, von der streng gefugten, anpassungsfähigen Elegie zur freien, ungehemmt dahinströmenden Ode, das

Epigramm, in tausend Farben schillernd, scharf geschliffen, blank poliert, die Satire, die dem Leben den Spiegel vorhält, voll Witz und Humor, der poetische Brief, das Idyll, selbst der Roman, mit dem heute kein literarisches Gebilde an Beliebtheit und Verbreitung wetteifern kann, alles das ist von den Griechen geschaffen.

Hat auch die Neuzeit all diese Formen mit neuem Geist erfüllt, gemodelt, erweitert, vertieft, es sind doch eben Formen, die die Griechen zum Ausdruck ihres Wesens gebildet haben. Und da dieses ihr Wesen die erste Darstellung freien höheren Menschentums war, deshalb hat das Erbe dieses kleinen, armen, kurzlebigen Griechenvolkes die Welt erobert, deshalb lebt sein Geist noch lebendig fort und fördert neues Leben. Denn es sind ja nicht nur die literarischen Formen, die einen Hauch ihres Geistes immer mit sich tragen, ihr Geist selbst durchdringt die ganze Kulturmenschheit in Glauben und Forschen. Griechen waren es, die die Philosophie den Menschen schenkten, die freie vorurteilslose, nie müde, vor nichts zurückschreckende wissenschaftliche Forschung. Griechen waren es auch, die den Tiefen der Seele, unzugänglich dem Verstande, in ahnungsvoller Mystik zum Ausdruck verhalfen.

Erst als es mit beiden Verbindung gesucht und gefunden hatte, konnte das Christentum, von griechischem Geiste durchtränkt, Weltmacht werden.

* * *

In kurzer Zeit unvergleichlich angespannten Strebens haben die Griechen die Literaturformen geschaffen. Im VI. Jahrhundert v. Chr. ist das homerische Epos vollendet, stehen Jambus und Lied und die große Chordichtung in voller Blüte, die im Anfang des V. ihre höchste Entwicklung erreicht. Damals schafft Aischylos die Tragödie, gibt ihr die Gestalt, in der sie weiter lebte, eine Verbindung von Chorgesang, Einzelgesang und Spruchrede in festgefügter dramatischer Szenenfolge. So war auch die altattische Komödie. Doch hat sich diese im IV. Jahrhundert zum reinen Sprech-Drama umgestaltet und damit diese Gattung zur reinsten Darstellung gebracht. Epigramm, Satire, poetischer Brief, Idyll sind im folgenden Jahrhundert ausgebildet. Noch später entwickelt sich der prosaische Roman.

So muß die Darstellung der griechischen Dichtung notwendig die Perioden der griechischen Geschichte sehr ungleich erscheinen lassen. Für die älteste fehlt das Material. Das VI. und V. Jahrhundert beanspruchen den breitesten Raum. Das IV. Jahrhundert wird schon kurz wegkommen. Reicher ist der Stoff für die Zeit unmittelbar nach dem großen Alexander. Aber ihre weittragende geschichtliche Bedeutung, die in der Befruchtung des Orients mit griechischem Wesen und in der Aufnahme orientalischer Elemente in die griechische Kultur liegt, kann bei der Betrachtung griechischer Dichtung nicht zur Geltung kommen: sie verhält sich ablehnend und bleibt rein griechisch. Den Westen durchdringt zwar auch die griechische Kultur, aber die Lateiner eignen sie sich zu und schaffen sich selbst in Anlehung und Nachahmung griechischer Dichtung eine eigene nationale Poesie. Neben ihr tritt mit Beginn der Kaiserzeit die griechische Poesie ganz zurück, während die Römer nun ihre klassische Dichtung erzeugen. Die byzantinische Periode bleibt außer Betracht, obgleich ihre Sprache griechisch ist und ihre Poesie noch manche der antiken Formen beibehält. Will man Einschnitte in der gleichmäßig fortströmenden geschichtlichen Entwicklung machen, wie man es denn tun muß, um Übersicht zu schaffen, so macht die Annahme des Christentums als Staatsreligion (323) und die Trennung des lateinischen Westens vom griechischen Osten (395) einen Einschnitt in der Weltgeschichte.

* * *

Die Formenentwicklung der griechischen Dichtung stellt sich in diesem Umriß übersichtlich dar. Auf das Epos folgt die Lyrik, diesem das Drama. Erst lange nachher tritt die Prosa in die Reihe. Dieselbe Stufenfolge schien sich auch in anderen Literaturen darzustellen. Als man am Ende des XVIII. Jahrhunderts die geistige Entwicklung der Menschheit zu umspannen, als organisches Wachstum zu begreifen und nach großen Gesichtspunkten zu gliedern den ersten Versuch wagemutig unternahm, da glaubte man in den Griechen das ideale Volk sehen zu dürfen und in der hier so deutlich zutage liegenden Abfolge Epos, Lyrik, Drama die normale Entwicklung zu erkennen. Als solche hat sie 1798 Friedrich Schlegel verkündet. Jahrzehnte früher schon hatten Hamann und Herder die Poesie für die Muttersprache des Menschengeschlechts erklärt.

2. Wandgemälde aus Herculaneum in Neapel. Kopie eines Schauspielervotivs frühhellenistischer Zeit.
(Nach Marg. Bieber, Denkmäler z. Theaterwesen.)

Beide Vorstellungen wirken noch heute fort, wie denn die starken Anregungen und weiten Wegweiser jener wunderbar fruchtbaren, tief gärenden Zeit bis heute wissenschaftlich herrschen und führen. Aber beide sind falsch, falsch überhaupt, falsch auch für die Griechen. Steinwerkzeug, Feuerstellen, Töpfe von wissenschaftlichen Ausgrabungen zutage gefördert, weisen die Entwicklung der Menschenkultur in schwindelnd hohe Jahrtausende zurück und lehren, wie langsam und mühselig sie sich aus dem Tierischen heraufgearbeitet hat. Von ihren geistigen Erzeugnissen lernen wir die ersten Proben erst kennen, als sie schon hohe Stufen erklommen hatte. Doch aus der Beobachtung primitivster Völker darf man diese Lücke ergänzen. Da findet man überall das Märchen voll kindlich toller Phantasien, das, wenn etwas Poesie ist, aber seine Form ist nicht gebundene Rede, nicht hohe Sprache, sondern die Prosa des Alltags.

Ebensowenig ist die Abfolge Epos, Lyrik, Drama die Norm für Ausbildung der poetischen Gattungen. Aus Homer selbst sind lyrische Vorstufen des Epos mit Sicherheit zu erschließen, kürzere Lieder zur Laute gesungen. So geht dem Nibelungenepos das kurze abgerundete Heldengedicht voraus, wie wir solche im Hildebrandslied und fortgebildet in den Liedern der Edda noch besitzen. Sie zeigen ein hohes Können, einen vollendeten Stil. Ebenso, dürfen wir schließen, ging dem homerischen Epos eine Blütezeit des lyrischen Heldenliedes voraus, aus der erst die Frucht des Epos reifte, als aus dem sanglichen Verse der rezitierende Hexameter entwickelt und so erst das Instrument für das breit erzählende Epos geschaffen wurde. Erst recht muß die Chorlyrik in hohes Altertum hinaufreichen. Ist auch die Tragödie erst spät entstanden, so ist doch dramatisches Gebaren im Gottesdienste uralt, aus dem Spiel drolliger Kobolde hat erst das V. Jahrhundert die literarische Komödie entwickelt. In Wirklichkeit stellt sich also die Geschichte der griechischen Poesie so wenig wie die irgendeines anderen Volkes

so übersichtlich stufenweise geordnet dar, wie jenes Schema glauben macht, das sich mit seinen aufsteigenden Linien von der Einfachheit des Epos zur Vielgestaltigkeit der Lyrik und zum beides umfassenden Drama so überzeugend darstellt und leicht einprägt. Das Bild auch der ältesten Periode müßte sehr viel reicher werden. Freilich vermögen Schlüsse und Vermutungen höchstens eine Ahnung von dem Fehlenden zu geben.

Dabei ist aber eine Vorstellung ganz auszuschalten, die auch jenen Gedankenkreisen des XVIII. Jahrhunderts ihre Entstehung und der Romantik ihre Entwicklung und Verbreitung verdankt, die Vorstellung vom dichtenden Volke. Volkssage, Volksepos, Volkslied sind geläufige Begriffe geworden, seit Herder, die Brüder Grimm, Uhland sie begründet haben. Entwickelt an der Betrachtung Homers, der Bibel, Ossians, sind sie dann erst auf wirklich Volksmäßiges, Volkslied und Volksmärchen hingelenkt; Mythus und Sage verfielen ihnen notwendig. Diese Ideen haben stärkste Kraft in tief dringenden Anregungen gezeigt und weit über die Kreise der Wissenschaft gewirkt und wirken heute noch in unübersehbarer Mannigfaltigkeit weiter. Die Wissenschaft aber hat sich von ihnen abgewandt. Sie drohten alle älteren Gestalten in Nebel aufzulösen. Homer, Buddha, Moses verschwanden, ihr Volk trat an ihre Stelle. Sind Nibelungenlied, Beowulf, Rolandslied, ebenso wie Sage, Märchen, Volkslied namenlos überliefert, so schien das begreiflich, wenn das Volk sie geschaffen hätte. Aber die Nebel verflogen allmählich, als man fragte, wie denn die Menge einen Vers machen, einen Gedanken fassen, ein Kunstwerk nach bewußtem Plan entwerfen und ausführen könne. Nur der Einzelne kann das. Jedes Kunstwerk, ob groß oder klein, ist Höchstleistung eines ganz Erfüllten, tief Erregten, der es in sich gezeugt, ausgetragen und geboren hat. Es kann wohl von Anderen aufgenommen und umgebildet werden und so, von Hand zu Hand gegeben, seine Form, vielleicht auch sein Wesen selbst bis zur Unkenntlichkeit ändern. Das kann man Volksdichtung nennen; denn viele haben daran mitgearbeitet, häufig genug ohne Absicht zu ändern. Aber zugrunde liegt überall das bewußte Kunstwerk einer Persönlichkeit: sie ist der Schöpfer, die Anderen sind nur Empfänger und Weitergeber. Es kann aber auch vorkommen, daß ein Dichter seines Volkes Fühlen und Denken im Tiefsten aufnimmt und in stärkster Konzentration aus sich heraus rein wiedergibt. Einen solchen Dichter mag man, zumal wenn er nicht als Individualität in seinem Werke hervortritt, seiner Persönlichkeit entkleiden und ihn nur als Repräsentanten seines Volkes fassen, sein Werk Volkslied nennen, aber das Volk ist darum nicht der Schöpfer, sondern das bleibt der danklose Empfänger.

Nicht anders als beim Gedicht verhält sichs bei Sage und Märchen. Denn auch sie sind Dichtungen. An den späteren Formen der Sage können wir überall, wo geeigneter Stoff erhalten ist, wie bei Germanen und Griechen, nachweisen, wie sie durch bestimmte, persönlich faßbare Dichter gestaltet sind und wie diese Form dann eben 'die Sage' wurde. Die Sagen von Faust und Tannhäuser, von Agamemnon und Oidipus kennt die Menschheit so wie Goethe und Wagner, Aischylos und Sophokles sie gedichtet haben. Durch Kinderbücher und volkstümliche Erzählung weit verbreitet sind sie Millionen bekannt, die ihre Gestalter nicht kennen, die in naiver Freude am Stoffe auch nicht einmal ahnen, daß er einmal von einem Künstler gestaltet werden mußte und daß er deshalb so fesselnd, so ergreifend, so schön ist. Für die Massen sind diese Kunstwerke wirklich 'Volkssage'. Wir haben kein Recht, uns die Entstehung irgendeiner Sage oder eines Märchens anders vorzustellen, auch wenn sie aus grauer Vorzeit zu uns herüberklingen. Im Gegenteil haben wir die Pflicht, uns den unbekannten und nicht nachweisbaren Werdegang alter und ältester Sagen und Märchen nach der Analogie der vor unseren Augen sich vollziehenden Entwicklung vorzustellen. In Ilias und Odyssee, im Nibelungenlied

und Beowulf sind Künstlerhände unverkennbar. Kennen wir auch ihre Namen nicht, so fühlen wir doch ihr persönliches Wirken, dürfen sie nicht durch den verschwommenen unfaßbaren Begriff 'Volk' ersetzen. Vorgänger haben sie alle gehabt. Auf Erden ist nie eine Athene geboren. Nur die letzte vollendetste Form lebt weiter. Aber so wenig jemand den Faust und die Madonna della Sedia für Werke der Volkskunst erklären wird, so wenig dürfen wir schöpferische Künstlerindividualitäten in Ilias und Nibelungenlied leugnen.

* * *

3. Maskenmosaik im Capitolinischen Museum.
(Nach Marg. Bieber, Denkmäler z. Theaterwesen.)

Ursprung und Entstehung der Poesie ist ein weitverästeltes und schwieriges Problem der Völkerpsychologie, um so schwieriger, wenn die Poesie nicht auf die gebundene Rede beschränkt, ihr auch Prosa zugerechnet wird, wie denn das Märchen gewiß Poesie ist, sich aber in Prosa ergeht. Poesie war längst vorhanden und hatte schon eine große Entwicklung und reiche Produktion hinter sich, als die älteste griechische Überlieferung einsetzt. Angebracht ist aber wohl ein kurzes Wort über die Herkunft des Rhythmus. Er beherrscht die griechische Poesie, er ist auch das Mittel, das ihre Kunstrede bindet und formt. Sie kennt den Reim nicht, weder den klingenden, noch den Stabreim, sie verwendet nicht die Wiederholung desselben Gedankens, den Parallelismus kurzer Satzglieder wie die hebräische, und wenn sie einmal die Silben zählt wie die altiranische und die Veda-Poesie, so steht in ihr der Rhythmus noch Halt gebend daneben. Rhythmus, gesetzmäßig geregelte und gegliederte Bewegung, ist nichts natürliches. Weder die gewöhnliche Rede des Menschen hat Rhythmus, noch der Gesang der Vögel. Regelmäßige Bewegung gibt es freilich genug in der Natur: tropfendes Wasser, Pulsschlag des Blutes, Gang von Tier und Mensch. Aber allen fehlt die Gliederung. Sie erst macht den Rhythmus. Menschliche Erfindung ist er also. Die Natur gab ihm in Puls, Atem, Gang für sie die notwendigen Grundbedingungen. Not ist die strenge Lehrmeisterin des Menschen gewesen und seine Führerin zur Kultur. Sie hat ihn auch den Rhythmus gelehrt. Gewisse Arbeiten erfordern eine Mehrheit von Menschen. Sie müssen gleichzeitig ziehen und loslassen, gleichzeitig heben und senken, soll die Arbeit gelingen. Die körperliche Anstrengung erpreßt Laute, die gleiche bei allen Teilnehmern zu gleicher Zeit etwa dieselben. So kommen sie, hervorgebracht durch die Arbeit, leicht dazu, die Arbeit zu kontrollieren. Sie regeln und gliedern sie, indem sie die Arbeiter zur Arbeitsgemeinschaft verbinden. Arbeit gibt Rhythmus und braucht Rhythmus. Arbeit ist Mutter des Rhythmus. Wie er notwendig ist für eine Mehrheit von Arbeitern, ist er natürlich und förderlich für den Einzelnen. So entsteht Chorlied und Einzellied in primitivster Form. Zunächst besteht es nur aus Bewegung und Lauten, erst allmählich treten Worte hinzu, die irgendeine Beziehung zur Arbeit oder zu den Menschen herstellen, die sie leisten. Das Urlied hat nur Laute und Bewegung, das sind Gesang und

Tanz. Später erst tritt das Wort hinzu. Aber die Verbindung mit der Bewegung bleibt bestehen; denn sie bedingt ja den Rhythmus. Wird die Bewegung vom praktischen Zwecke bestimmter Arbeitsleistung gelöst, so wird sie Spiel, sie ahmt die Arbeitsbewegung nur nach, sie wird Tanz. Und nun beginnt der Rhythmus sich frei zu entwickeln. Er wird Selbstzweck im Spiel des Chorreigens. Die erpreßten Laute und Schreie werden durch ihn zum rhythmischen Gesang. Werden sie zu Worten geformt, so müssen diese sich dem Rhythmus fügen. Aber auch das Wort als Träger geistigen Gehaltes und hervordrängenden Gefühls will gelten, will den Rhythmus beherrschen. In dauerndem Kampf liegen Form und Gehalt. Ihre Harmonie ist vollendete Kunst. Aber nur aus dem Kampf ersteht sie, wie überall in der Welt das wahrhaft Große, Menschheit Erhöhende.

Rhythmus ist unendlich mannigfaltig. Er schreitet im Zwei-, Drei-, Fünf-Takt gleichmäßig rasch oder bedächtig voran oder wechselt zwischen schwer lastenden und hüpfenden Tritten oder hemmt mitteninne seinen Lauf oder bäumt sich auf, bewegt sich im Gegensinne, um dann wieder zurückzugleiten. Am sinnfälligsten stellt er sich in kurzer Wiederholung, im einfachsten Verse dar. Fortschreitende Kunst strebt ihn teils zu verfeinern und regelmäßiger zu gestalten, teils zu variieren. Jene Richtung führt zu festen Formen, die schließlich erstarren, diese zu unübersehbarem Reichtum. Sondern sich aus ihm auch wieder neue feste Formen ab, so zeugt sie doch fortwirkend immer kompliziertere und größere Gebilde, Strophen bestehend aus Stollen, Gegenstollen, Abgesang; sie erweitert diese Strophen zu Triaden, die Strophe, Gegenstrophe, Epode umfassen, und sprengt schließlich jede feste Form, um in freien Rhythmen dem erregten Gefühl lebendigsten Ausdruck zu verleihen. Am Gegenbilde unserer Musik, vom Marsch und Tanz durch strophisches Lied, Sonate, Symphonie zur fessellosen symphonischen Dichtung begreifen wir diese Entwicklung am leichtesten. Musik war auch bei den Griechen die Führerin. In ihrer gesungenen Poesie hat sich der Reichtum der rhythmischen Formen entfaltet. Die rezitierte Dichtung begnügt sich mit den festen Formen kurzer Verse.

Der Rhythmus der Wortfügungen wurde in der griechischen Sprache anders als in der deutschen wahrnehmbar. Nicht nämlich die betonten Silben, sondern die langen schweren Silben bestimmten ihn. Die Griechen haben quantitierende Verse gebaut, während wir akzentuierende bauen. Nun haben sie nicht etwa die Worte im Verse anders betont als in Prosa. Die gewohnte Betonung brachten sie heraus, auch wenn der Ton nicht auf die Länge fiel, die den Rhythmus bestimmt. Sie sprachen die betonten Silben in höherer Tonlage als die anderen, nicht wie wir in stärkerem Ton. So erhielten ihre Verse einen anderen Klang, als wir ihn aus unserer akzentuierenden Poesie kennen. Neben dem Wechsel von 'forte' und 'piano', wodurch der Rhythmus zur Geltung gebracht wurde, ging ein Wechsel von hohen und tiefen Tönen, die die 'betonten' Silben von den 'unbetonten' unterschieden. Die Sprache der griechischen Poesie war der Musik ähnlicher als die unsere, in der die hohen Töne 'forte', die tieferen 'piano' gesprochen werden, die beiden Möglichkeiten der Hervorhebung also zusammenfallen. Der Vortrag auch der Rezitationspoesie war halber Gesang. Es ist wichtig, sich das klar zu machen, am wichtigsten zum ästhetischen Verständnis des Wechsels von Rezitation und Gesang in Tragödie und Komödie, deren Schauspieler sowohl sprachen wie sangen und häufig genug, wie der Wechsel der Versmaße zeigt, von Rezitation zu Gesang übergingen oder dem Redenden singend antworteten.

* * *

4. Menander und die Muse. Augusteisches Marmorrelief nach einem Votiv frühhellenistischer Zeit. (Nach Bruun-Bruckmann.)

Stets haben die Griechen die Poesie als göttliche Inspiration betrachtet. Die epischen Dichter so gut wie die chorischen rufen alle zu Beginn die Muse an. Sie spricht aus ihnen, nicht der Dichter aus eigenem Vermögen. 'Singe, Muse, den Groll Achills' beginnt die Ilias. Demodokos, der blinde Sänger der Phaiaken, den die Muse die schönen Sänge lehrte, hebt an von ihr getrieben. Hesiod erzählt im Eingange seiner Theogonie, daß die Musen ihn auf dem Helikon beim Schafehüten angesprochen, mit dem Lorbeerzweig belehnt und ihm den göttlichen Gesang 'eingehaucht' haben, auf daß er 'singe Zukünftiges und Vergangenes'. Auch in der Elegie ruft Solon sie an und Archilochos rühmt sich der 'lieblichen Gabe der Musen'. 'Musendiener' werden die Lyriker genannt. Von den Musen empfing Sophokles das heilige Pfand. Ein Weihrelief stellt dar, wie die Muse den Menander unterweist, seine Komödie zu dichten. Wie dieser Bildtypus sich in Titelbildern illustrierter Dichtungen über die Hellenisten und Römer bis in die Evangelien fortpflanzt, so bleibt die Vorstellung, auch als sie längst schon ihren religiösen Inhalt verloren hat, stets lebendig. Nur daß Apollo, der Führer des Musenchors, neben ihnen als Geber poetischer Begabung erscheint. Gern haben sich die Musen auch dem Dionysos gesellt, aber sie sind es, nicht er, die die Gabe der Dichtung schenken. Wenn sich die Dichter seit hellenistischer Zeit gern durch einen Trank aus der Hippokrene begeistern, so ist das nur eine andere Ausdrucksform, denn sie ist der Quell der Musen auf ihrem heiligen Berge.

Die Inspiration, die 'Begeisterung', die Begabung durch göttliche Gnade war den Griechen die selbstverständliche Vorbedingung für dichterisches Schaffen, so hoch sie von früh an das Handwerkliche, die Technik auch in der Poesie schätzten. Platon preist im Phaidros am Ein-

gang der großen Sokrates-Rede auf Eros, der mit seiner Begeisterung den Menschen zum Göttlichen emporhebt, die Begeisterung als edelste Gottesgabe und stellt die poetische mit der religiösen der Propheten und Wundertäter auf dieselbe Stufe: 'sie faßt eine reine und unberührte Seele, erweckt und berauscht sie zu Gesängen und jeder anderen Poesie, sie preist die unzähligen Taten der Alten und lehrt die Nachfahren. Wer aber ohne der Musen Begeisterung zu den Pforten der Poesie kommt, überzeugt, daß Technik allein ihm genüge, ein Dichter zu werden, der ermangelt der Weihe und seine Verstandesdichtung verschwindet vor der Poesie der Begeisterten'.

Damit ist das tiefe Geheimnis jeder künstlerischen Schöpfung als solches hingestellt. Kein Mensch kann sie erzwingen, keiner sie lehren, keiner sie lernen. Der Künstler selbst weiß nicht, wie er zu ihr gelangt, er kann sie nicht kommandieren. Die Gabe kommt ihm frei von den Göttern herab. Sie liegt jenseits der Grenzen des Verstandes. Der tritt erst in Tätigkeit bei der handwerklichen Arbeit des Formens, aber auch dabei muß er sich stets führen lassen von dem ihm selbst nicht faßbaren Gefühl. So kann das Kunstwerk auch nur so weit erfaßt werden vom Verstande, als der Verstand seines Schöpfers an ihm beteiligt war: in seiner Technik. Aber auch sie nur zum Teil. Die feinere Technik eines Gedichtes, die vom Gefühl eingegeben, auf das Gefühl wirkt, wie die Komposition der Kontraste, die Verteilung von Licht und Schatten, die Abwägung der Proportionen, die Wahl der Worte und Rhythmen, die Wirkung durch Klänge, sie kann im Einzelnen wohl beobachtet, in ihrer Gesamtwirkung aber kann sie nur vom Nachfühlenden gefaßt und genossen werden. Aus tiefstem innerem Erleben geboren kann das Kunstwerk nur auf den recht wirken, in dem es widerklingt. Auch das kann man nicht lehren, noch lernen. Und nicht zu jeder Stunde schwingt die Seele mit. Bei Vielen schlummert nur die Gabe des Genießenkönnens, Anleitung kann sie erwecken. Doch auch wo sie erwacht ist, bedarf sie der Pflege und Hilfe zumal gegenüber Dichtungen in fremder Sprache, aus fremder Anschauung längst versunkenen Wesens. Verstandesarbeit muß, kann das leisten. Sie muß vor allem versuchen, die Bedingungen aufzuhellen, aus denen das Kunstwerk hervorgewachsen ist. Nur aus dem Gesamtbild des Lebens eines Volkes und einer Zeit kann man hoffen, eine der vielen Darstellungen seines Wesens, sei es bildende Kunst oder Poesie, sei es Staat oder Religion zu verstehen. Nur die Schale betrachtet, wer sich mit Formengeschichte begnügt. So wichtig die Form für jede künstlerische Äußerung ist, und so gewiß sie selbständige Entwicklung hat, sie ist eben doch nur Gestaltung des Inhalts. In Zeiten gesunder Entwicklung bestimmt der Inhalt die Form und erst, wenn jener die ihm gemäße Form gefunden und vollendet hat, beginnt diese zu erstarren und zu herrschen. Es ist deshalb falsch, die Geschichte der Dichtung in ihre Arten zu zerlegen. Nur das zeitliche Nebeneinander kann ein annäherndes Bild des lebendigen Schaffens geben und so eine Vorstellung der geistigen und sittlichen Kräfte, die es gezeugt. Es verkennt die Kunst, wer meint, genug getan zu haben, wenn er ihre Technik erläutert. Platons Wort sollte auch der Empfangende nicht weniger beherzigen als der Schaffende.

. Die Literaturangaben zu den einzelnen Stücken wollen Hinweise auf Werke geben, die weiterhelfen können, in erster Linie auf Ausgaben mit Erklärungen und auf Übersetzungen, in zweiter Linie auf wichtigste Probleme der Literatur und Kultur.

Lesbare Griechische Literaturgeschichte gab nach C. Ottfried Müller 1841 (4. Auflage 1882) erst U. v. Wilamowitz-Moellendorff 1905 in dem großen Sammelwerk „Die Kultur der Gegenwart, hrsg. von P. Hinneberg", Teil I, Abteilung VIII (3. Auflage 1912), wo aber die klassische Literatur gegenüber der späteren zu kurz behandelt ist. — Einzelne Charakteristiken gibt Eduard Schwartz, Charakterköpfe aus der Griechischen Literatur. Leipzig 1903.

Nachschlagewerk mit ausgedehnter Angabe der wissenschaftlichen Arbeiten ist die Geschichte der Griechischen Literatur von Wilhelm Christ, in 6. Auflage neu bearbeitet von Wilhelm Schmid und Otto Stählin 1920 (3 Bände) in Iwan Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft VII.

Übersichten und Literatur bei Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft, 3. Auflage 1924. Leipzig: Griechische Poesie von E. Bethe; Griechische Prosa von P. Wendland-Pohlenz.

Zu den Vorfragen: E. Grosse, Anfänge der Kunst 1884. — Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus 1906. — Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie 1906.

Griechische Geschichte mit Berücksichtigung der Kultur und Literatur: Eduard Meyer, Geschichte des Altertums II—V. Stuttgart 1893—1902 (bis 350 v. Chr.). — K. J. Beloch, Griechische Geschichte, 3 Bände, 2. Auflage. Straßburg 1912ff.

Zur Kulturgeschichte: U. v. Wilamowitz, Staat und Gesellschaft der Griechen (Die Kultur der Gegenwart, Teil II, Abteilung IV 1. Leipzig 1910, 2. Auflage 1922). — Jakob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte 1898. — Reiche Illustrationen bei Baumgarten-Poland-Wagner, Die hellenische Kultur, 3. Auflage. Leipzig 1913. 2 Bände,

Zur Kunstgeschichte: A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte I. Das Altertum, bearbeitet nach Ad. Michaelis von F. Wolters. Leipzig 1918. — A. v. Salis, Die Kunst der Griechen. Leipzig 1919.

5. Silberemblem einer Schale des II. Jahrh. v. Chr.
(Nach Winnefeld, Berliner Winckelmannsprogramm 1908.)

6. Altkretische Kultszene.
Goldring aus Mykene. Um 1500.
(Nach Journal of Hellenic Studies 1901.)

I. VORGESCHICHTLICHE DICHTUNG

Erst im siebenten Jahrhundert beginnt griechische Kunst. Da erst beginnt monumentale Plastik, beginnt der Bau großer Tempel, nimmt die Malerei neuen Anlauf zu jähem Aufschwung. Nicht älter ist, was wir von griechischer Poesie besitzen. Um 650 dichtet Archilochos, Hesiod kaum früher. Unsere Ilias ist als Ganzes nicht vor Ende des siebenten Jahrhunderts aufgebaut, die Odyssee noch später, beide freilich auf Grund älterer Gedichte. Diese abzugrenzen und klar zu erfassen, ist eine noch immer nicht gelöste, wohl unlösbare Aufgabe. Für die griechische Poesie gibt es jenseits des siebenten Jahrhunderts nur Vermutungen. Vermutung und Schlüsse ist auch alles, was über Geschichte und Wesen der Griechen jener Zeit geboten wird.

Erst seit Schliemanns glaubensstarker Forschertrieb vor fünfzig Jahren auf der Stätte des homerischen Ilion die Schichten bis auf den gewachsenen Boden durchstach, ist die griechische Vorgeschichte aufgehellt und noch vor ihr Kulturen von mehr als tausendjähriger Dauer. In der ersten Hälfte des zweiten Jahrtausends hatte ein Volk wohl nicht arischen Stammes auf der Insel Kreta seine Kultur zu üppiger Blüte in überraschendem Glanz entwickelt. Auf sie stießen von Norden her um 1500 erobernd die ersten griechischen Einwanderer, Jonier. Allmählich folgten äolisch-achäische Stämme, zuletzt um 1000 von Nordwesten her drängend Dorier. Dann dauert es noch dreihundert Jahre, bis die Griechen zu uns zu reden beginnen. Da reden sie sogleich in vollendeter poetischer Form. Tastend wagen sich Rückschlüsse höher hinauf. Für das achte Jahrhundert läßt sich einiges aus den Homerischen Gedichten gewinnen. Weiter hinauf führen nur Spuren, die sehr alte Pflege der Poesie, vielleicht auch gewisse Stoffe wahrscheinlich machen können.

Was die Griechen geschaffen haben, ist ihr eigenster Besitz. Daran ändert nichts, daß sie mannigfache fremde Überlieferungen und Anregungen aufgenommen haben. Für die bildenden Künste kann das augenscheinlich gemacht werden, für die redenden fehlt diese Möglichkeit. Aber die Frage muß doch gestellt werden, ob sie nicht auch für die letzteren manches von der hochentwickelten kretischen Kultur übernahmen, die sie vorfanden, schließlich zerstörten. — Die griechischen Stämme dürfen wir uns

7. Altkretische Löwengöttin. Abdruck eines Siegelringes aus Knossos. Um 1500.
(Nach Annual of the British School VII. 29.)

bei ihrer Einwanderung etwa so denken wie die Germanen bei ihrem Einbruch in das Römische Reich. Ähnlich wird auch die Wirkung gewesen sein, die die reich blühende Kultur Kretas auf sie machte, die Pracht der Paläste und Geräte, der Glanz des Auftretens, die Üppigkeit des Lebens. Ihre kraftstrotzende Männlichkeit mußte die Schwäche dieses Volkes verachten, in dem das Weib vorherrschte, aber ihre begehrliche Lebensfreude berauschte sich an dieser überschwänglichen Herrlichkeit. Die Eroberer wollten genießen was sie gewonnen. Sie siedelten sich in Kreta auf den alten Herrensitzen an, ließen sich auf dem Festlande von kretischen Werkleuten ihre Burgen wie Tiryns, Mykene, Kadmeia, Theben, die Akropolis von Athen mit gewaltigen Mauern befestigen, ihre Hallen mit kretischer Kunst schmücken.

8. Sarkophag von Hagia Triada, Kreta.
(Nach Monumenti dei Lincei XIX.)

Es wäre ein Wunder, wenn sie nicht auch geistig den Einfluß dieser überlegenen Kultur erfahren hätten. Deutlich tritt er in der Religion hervor. Das spartanische Fest der Hyakinthien gilt einem vorgriechischen Gotte, aus vorgriechischer Zeit haben sich die Kulte der Athene, Hera, Aphrodite, Leto erhalten, in Athen auch der löwenumgebenen Göttermutter. Zur religiösen Feier gehören Musik und Gesang, gehörte in Griechenland auch Tanz. Selbstverständlich hatte jenes lebensfrohe kunstbegabte Volk auf Kreta auch diese Künste geübt. Bildwerke bestätigen es. Auf einem bemalten Sarkophage erscheint bei feierlichem Trankopfer hinter zwei Priesterinnen ein Mann mit großem wunderlich geformtem Saitenspiel, in dem man die griechische Kithara nicht verkennen kann, und auf der Gegenseite spielt zu blutigem Stieropfer ein Mann die Doppelflöte, beide in scharfem Gegensatz zur sonstigen Männertracht in langem Prachtkleide, wie es auch die griechischen Musikanten später trugen. Beide Instrumente bezeugen durch ihre Form hohe Ausbildung der damaligen Musik. Mit den übernommenen und weiter gepflegten Götterkulten wird sich die Musik mit ihren Instrumenten fortgepflanzt haben. Das Wort Kithara, nicht griechischen Stammes, verrät die fremde Herkunft, ebenso die Bezeichnungen Phorminx für Laute, Salpinx für Trompete, Syrinx für Schalmei. Auch ist bedeutsam, daß wie im VII. Jahrhundert die Plastik von Kreta aus ihren Aufschwung nimmt, damals der kretische Musiker Thaletas, auch in Sparta tätig, Epoche machte, und Kreter überhaupt als Musiker und Tänzer Ruf hatten. Den in Delos noch spät üblichen 'Kranichtanz' soll Theseus in Nachahmung seiner Irrwege durch das kretische Labyrinth zuerst getanzt haben, und Homer weiß von dem Tanzplatz, den Daidalos im kretischen Knossos für Ariadne angelegt.

Mit Musik und Tanz ist Gesang und Gedicht verbunden. Sind jene leicht auf fremdes Volk übertragbar, so macht das für die Poesie die Verschiedenheit der Sprachen unmöglich. Trotzdem ist bedeutsamer Einfluß durch das Vorbild auf Inhalt und Geist, vor allem auf die Form möglich. So hat die griechische Poesie nachmals auf die Römer gewirkt. Sie haben sich die griechischen Versmaße mit schwerer Mühe angelernt. Wie viel sie in der Kunst des Ausdruckes, der Komposition und inhaltlich den griechischen Mustern verdanken, stellte sich so überwältigend dar, daß eine Zeitlang das eigentlich Römische in den Augen vergleichender Literarhistoriker fast zu verschwinden drohte. Die Germanen übernahmen aus der kirch-

9. Altkretische Prozession. Von einem skulpierten Rhyton in schwarzem Steatit aus Hagia Triada. Um 1500. (Zeichnung A. Leonhard.)

lichen lateinischen Poesie den klingenden Endreim und wurden durch klassische Vorbilder, vor allem Vergil aufs Tiefste beeinflußt. Nachweisbar können bestimmte Einwirkungen der verschollenen altkretischen Dichtung auf die griechische natürlich nicht sein, um so weniger, als jene Kultur schon um 1200 abstirbt und von ihrer Poesie nichts erhalten ist. Nur die Möglichkeit solcher Einwirkungen gilt es klar zu machen. Ein berühmtes Reliefgefäß von Hagia Triada legt für ausgeprägte Rhythmik altkretischen Gesanges deutliches Zeugnis ab: Männer mit Wurfschaufeln marschieren, alle links geschultert, zu Zweien im Tritt, den der mit einem Sistrum taktierte Gesang einiger Sänger regelt; das war ein rhythmisches Lied, dem doch Worte nicht gefehlt haben werden, also Vers und Strophe. Die griechische Elegie wurde zur Flöte vorgetragen; ihr Name, aus dem Griechischen nicht erklärt, könnte mit dem Instrument aus vorgriechischer Kunst stammen. Auch Jambos, Thriambos, Dithyrambos, Paian, Hymenaios, Linos, Hymnos, Melos, alles nichtgriechische Worte, legen dieselbe Vermutung nahe. Der Heilruf 'Jëië Paian' und der Hochzeitssegen 'Hymen o Hymenaie', gewiß uralt, könnten mit dem heiligen Brauch von einem Volk auf das andere übergegangen sein, zumal Paian auf Kreta zurückgeführt wird.

Sicherlich also haben die Griechen auch für ihre Musik und Poesie Manches von jener erstaunlichen Kultur übernommen, die sie vorfanden, genossen, schließlich zerstörten. Aber auch das darf man, ohne eine Ahnung von der vorgriechischen Poesie zu haben, behaupten, daß die Griechen etwas anderes aus ihr gemacht haben. Wie sie im Bildwerk ihren strengen, aufs Lineare und Geometrische gerichteten Kunstwillen dem malerisch naturalistischen der Kreter entgegensetzten, so werden sie aus ihrem männlichen Geiste heraus nicht nur den Inhalt, auch die poetische Form gewandelt und zu einem Neuen und Eigenen gestaltet haben. Wir können nicht die Übergänge zu ergründen hoffen, ahnen auch nicht, was sie von Musik, Tanz und Lied schon mitgebracht hatten. Vermuten läßt sich aber, daß sie bereits während der Wanderungen, während jener Jahrhunderte andauernden Eroberungskämpfe, die sie gegen die vorhellenische Bevölkerung und gegen einander führten, gewisse Ereignisse irgendwie dichterisch gestaltet und so Erinnerungen an sie in Heldenliedern aufbewahrt haben. Darauf führt die merkwürdige Tatsache, daß die homerischen Helden eherne Waffen tragen; ehern sind ihre Schwerter, Lanzen und Pfeile so gut wie Panzer, Helm und Schild. Aber schon um das Jahr 1000 geht die Bronzezeit im Gebiet des ägäischen Meeres zu Ende, das Eisen beginnt verwertet zu werden. Immer häufiger werden seit dem X. Jahrhundert die Angriffswaffen aus Eisen gefertigt. Vor dieser Zeit muß also schon eine griechische Heldendichtung im Flusse gewesen sein, so kräftig und sicher gegründet, daß sie Formen prägen konnte, die sich als

10. Ausziehende Krieger. Tonvase aus Mykene. Um 1100 (?).
(Nach Furtwängler-Löschcke, Mykenische Vasen.)

fester Besitz durch Jahrhunderte der homerischen Dichtkunst vererbten. Nach Thessalien weist die Vorstellung, daß Zeus und die Götter auf dem Olymp wohnen. Nur die Umwohner dieses mächtigen Berges konnten sie fassen: er sammelt die Wolken, aus denen die Blitze zucken. In Thessalien sind auch Peleus, Thetis, Achill beheimatet. Aber nicht dort haben diese Sagen bleibende Gestalt gewonnen, sondern Jahrhunderte später drüben an der kleinasiatischen Küste, wo kein Blick mehr den Olymp erreichen konnte, wo das Idagebirge der Sitz des Wettergottes war und das sagenberühmte Ilion, seit dem XII. Jahrhundert eine Trümmerstätte, der Mittelpunkt der Heldendichtung wurde. Sie hatten sich nur erhalten können, wenn sie schon in Thessalien selbst durch Dichterhände geformt waren. Manche andere alte Sagen wie die von den Kentauren und Lapithen, von Jason und Pelias haften an Thessalien, zeugen wie jene von alter reicher Kunstübung. Aioler wohnten dort, sie werden die Dichter gewesen sein.

Die älteste griechische Heldendichtung, die wir stofflich wenigstens in ihren Grundzügen erkennen können, ist jonisch, haftet an Attika. Sie hält die Erinnerung an die Kämpfe der Joner, der ersten griechischen Einwanderer, mit den früheren Heroen des Landes, den meerbeherrschenden Kretern fest, diese in den Gestalten des Minos und seines Stieres, jene im Helden Theseus. Er bezwingt den marathonischen Stier oder überwältigt den Minotauros, dem er seine Opfer, sieben attische Mädchen und Knaben entreißt, er kämpft mit dem König Minos um die schöne Eriboia, oder entführt ihm Ariadne. Um 1500 werden sich die geschichtlichen Kämpfe abgespielt haben, die in diesen Sagen verworren nachklingen. So haben Dichter die Erinnerung an die Vernichtung des Burgundenreichs von Worms durch Hunnen 435 acht Jahrhunderte hindurch getragen, bis sie im Nibelungenliede wunderlich verschoben ihren poetischen Abschluß fand; so feiern die Bylina, russische Heldenlieder, erst im XIX. Jahrhundert am Onegasee aufgezeichnet, Kämpfe, die im X. Jahrhundert um Kijew gewütet hatten. Da ist es denn auch nicht zu kühn, in der Sage vom Kriege der Sieben gegen Theben, die, mit der Oidipussage verbunden, schließlich im VI. Jahrhundert in dem homerischen Epos Thebais ihren Abschluß fand, den Nachhall schwerer Kämpfe aus der letzten Zeit der griechischen Wanderungen zu erkennen, wo um Theben südwärts drängende Scharen mit Stämmen zusammenstießen, die durch einen Stoß von Aitolien und Akarnanien her aus der Peloponnes über den Isthmos nordwärts hinausgedrängt waren.

Verschollen sind diese Dichtungen, unmöglich auch nur zu vermuten, welche Form sie sich gebildet. Aber ihr Leben und die Kraft ihrer Schöpfungen bezeugt die Erhaltung dieser Stoffe, die als Dichtungen weiter getragen und immer neu geformt das Gedächtnis geschichtlicher Ereignisse erhalten haben. Die griechische Heldendichtung, uns erst in der um 600 verfaßten Ilias erhalten, hat schon 900 Jahre früher begonnen.

Literatur: Zusammenfassend. Fimmen, Kretisch-mykenische Kultur, 2. Auflage. Leipzig 1921. — Karo, Artikel Kreta in Pauly-Wissowa: Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft.

Beide weisen auch Literatur und Denkmäler nach. Knappe Übersicht mit auserlesenen Proben der Denkmäler gibt C. Praschniker, Kretische Kunst (Bibliothek der Kunstgeschichte Nr. 7), 1922.

11. Halsbild einer attischen Kanne geometrischen Stiles. Um 750.
(Nach Archäolog. Jahrb. II.)

II. HELDEN- UND RITTERZEIT

1. DAS HOMERISCHE EPOS

Wie ein paradiesisches Traumland stellt sich das minoische Kreta dar in seinem tiefen Frieden mit den weit sich dehnenden Palästen voll märchenhaften Reichtums, bunter Pracht und weibischem Luxus, seinen unbewehrten Städten voll bürgerlichen Behagens, seiner farbenfrohen, gestaltungsreichen Kunst, mit seinen Volksfesten und seinen stolzen üppigen Frauen. Ähnliches Leben in Herrlichkeit und Reichtum haben die jonischen Erobererkönige auf dem griechischen Festland geführt, am glänzendsten in den goldstrotzenden Palästen von Mykenai und Tiryns. Sie aber männlich kriegerisch, jeder Zeit wehrbereit in trotzigen Burgen. Neue und immer neue Griechenstämme, von einer mächtigen Völkerbewegung im Norden in das enge Griechenland hineingepreßt, unwiderstehlich in ihrer Jugendkraft und von der harten Not des Daseinskampfes getrieben, haben das friedenselige Traumland in Kreta vernichtet und Jahrhunderte später in harten Kämpfen auch die goldene Pracht jener jonischen Königssitze zerstört. In langen zähen Kriegen haben die Völker, gedrängt und drängend, sich neue Sitze erobert. Zu anderen Malen wird sich die Not der zusammengepreßten, gegeneinander bewegten Massen plötzlich entladen haben in großen, wild zusammengewürfelten Raubzügen, die über See oder über Land auf irgendeine reiche Beute herfielen, um sie nach geglücktem Angriff ausgeplündert und verbrannt wieder zu verlassen und zu neuen Taten fortzutoben. Nur der Kühnste und Stärkste hatte die Macht, ihm folgten die Mannen. Die Wirkungen waren furchtbar: überall Mord und Brand, Ruine und Wüste. Große Inseln wie Paros haben nach der Zerstörung ihrer kretischen Kultursiedelungen mehr als hundert Jahre wüst gelegen, bis dann griechische Ansiedler arm und primitiv den Anbau wieder aufnahmen.

Weithin haben die Wellen der Völkerwanderung die Verwüstung getragen. Verschwunden war Macht und Herrlichkeit des minoischen Zeitalters, verbrannt lag die Burg von Troia, gebrochen waren die kyklopischen Mauern von Tiryns und Mykenai, ihre Paläste in Flammen aufgegangen, die aufgeweichten Backsteinmauern deckten über sie einen Tonsarg. Um 1000 v. Chr. ist die älteste Periode der Geschichte Griechenlands abgeschlossen. Die Völkerwanderung hat ihr Zerstörungswerk getan.

Nun beginnt eine Zeit dauernder Kämpfe kleiner und kleinster Staatengebilde. Griechenland selbst wird noch lange beunruhigt durch landgierige kriegerische Stämme und die Fruchtbarkeit der jungen Griechenvölker, deren Überschuß hinausdrängt. Das Ägäische Meer war nun ein griechisches Meer geworden. Aber auch darüber hinaus weit nach Westen, Süden und Nordosten dehnte sich allmählich das Griechentum, meist hinter den verdrängten Urbewohnern nachschiebend oder über sie eine Herrenschicht legend.

Der Unterschied des Kulturstandes der ersten Jahrhunderte nach der Völkerwanderung gegen die kretisch-mykenische Zeit ist vergleichbar der zerstörenden Umwälzung, die die Germanenstämme über das Römische Reich gebracht haben. Arm und hart ist jetzt das Leben. Es gibt keine Paläste mehr, es wird überhaupt kein stattliches Bauwerk mehr errichtet. Wo auch immer der Spaten eingestochen ist in diese Schichten, er hat nur ärmliche, bestenfalls bescheidene Häuschen aufgedeckt. Keine Wandgemälde, kein zierlicher Hausrat. Topf und Gerät sind einfach. Hart die Form. Ihr Schmuck ist steif und eintönig. Statt der Fülle lebendiger Naturnachahmung herrscht das geometrische Ornament in einfachen Linien, das sich mühselig und langsam entwickelt. Werden Figuren gezeichnet, so sind sie in geometrischen Schematen primitivster Art stilisiert. Kein Maler sieht mehr das Objekt mit seiner Umwelt, er sieht es isoliert und nur als lineare Silhouette. Verschwunden ist der strotzende Reichtum an edlen Metallen und kostbaren Steinen. Die Beigaben der Toten sind ärmlich, auch bei Vornehmen kärglich.

12. Elfenbeinstatuette vom Dipylon, Athen, VIII. Jahrh.
(Nach Perrot-Chipiez, Histoire de l'art antique VII.)

Dies Bild ergeben die Ausgrabungen. Die Zeit war hart, das Leben schwer. Mächtige Herren gab es freilich, reich an Landbesitz, Herden und Hörigen, aber auch ihr Lebenszuschnitt ist, selbst wenn er ins Große ging, bäuerlich einfach, nur patriarchalisch stattlich gewesen. In langem Leichenzuge wurde in Attika der Große bestattet, Streitwagen, Krieger, Klageweiber folgten der Bahre auf hohem Wagen, aber dürftig ist die Kleidung, es fehlt Glanz und Kunst. Doch die ungeheure Vase, durch die dem Toten unter dem Grabhügel Trankopfer zugeführt, zeugt vom Können der attischen Töpfer, ihre Bilder vom festen Stilgefühl primitiver Malerei.

Erst mit dem VII. Jahrhundert beginnt ein neuer Aufstieg. Das Dekorationssystem wird neu belebt durch orientalische Einflüsse. Das Tongeschirr gewinnt nun schnell an Formschönheit und technischer Güte. Jetzt wird es mit figürlichen Bildern geschmückt, die mehr und mehr Leben gewinnen und in Linie und Bewegung der Natur sich nähern. Mitte des

13. Phaleronkanne. Attisch, Ende VIII. Jahrh. Auf der Schulter eingeritzt die älteste griechische Inschrift *hός νυν ορχήστων πάντων αταλώτατα παίζει τõτο δεκάν μιν.*
(Nach Athenische Mitteilungen XVIII.)

VII. Jahrhunderts beginnt Tempelbau und fangen Bildhauer an, in Lebensgröße menschliche Gestalten, Götterbilder zu schaffen. Monumentaler Sinn erwacht. Die Berührung mit dem jetzt sich den Griechen öffnenden Aigypten hat ihn erweckt. Es hebt sich der Wohlstand. Handel und Industrie bilden sich aus, Kolonien werden weithin entsandt. Gold und Silber kommt wieder ins Land, wenn auch als große Kostbarkeit in kleinen Mengen. Fortan klimmt mit unvergleichlicher Kraft und Stetigkeit die griechische Kulturentwicklung auf allen Gebieten aufwärts. Das VIII. Jahrhundert legt die Keime.

Aus den wilden Drängern und den immer beutegierigen Wikingern waren landsässige Bauern geworden. Doch legten sie nicht Schwert und Speer ab. Allezeit mußten sie sich wehren gegen begehrliche Nachbarn und Seeräuber, auch Unterworfene unter dem Joche halten, die ihnen zinsten. Die Mächtigen, Tüchtigen, Schlausten mehrten ihren Besitz an Land und Leuten. Ein Adel bildete sich heraus, der, auf festen Geschlechtsverband und auf seine Hörigen und Klienten gestützt, dem Königtum trotzte, es beschränkte, schließlich abschaffte. Er pflegte die kriegerische Überlieferung, hielt sich Roß und Wagen und stattliche Rüstung. Breit und behaglich saßen diese ritterlichen Herren auf ihren Höfen, selbstherrlich wie Könige. Ertragreiches Land, das Hörige bauten, und Herden besonders von Kleinvieh, bildeten ihren Besitz. Rinderherden galten schon als fürstliche Habe, von Gewalt und List jeder Zeit umworben, Pferde waren stolzer Luxus. Im Saal stand der offene Herd, vier Säulen stützen die über ihm offene Decke ab. Da wurde die Mahlzeit gebraten, da saß der Herr und die Hausfrau, in der

14. Kentaur. Halsbild einer Amphora von Kamiros auf Rhodos.
Erste Hälfte VII. Jahrh.
(Nach Salzmann, Nécropole de Camiros.)

Königszeit der Herrscher und um sie die 'Gebieter', die zum König im Abhängigkeitsverhältnis standen und am Ehrenmahl und Trunk Teil hatten. Selbst zu schlachten und zu braten hielten sie alle nicht unter ihrer Würde. Im Hof lag der Kot. Bettler gingen von Tisch zu Tisch im offenen Saal. Die Ankunft eines Fremden war ein Ereignis. Das Haus war voll von Mägden, die der Hausfrau spannen, das Korn mahlten und die Herren bedienten. Die Junker übten Kampf- und Turnspiele und maßen sich im Wettkampf. Besonders bei Bestattungen, bei denen das fürstliche Haus seinen Reichtum entfaltete, fanden solche Agone zu Ehren der hohen Toten statt, und die Hinterbliebenen setzten stattliche Preise aus: eherne Dreifüße, Waffen, Pferde, Vieh, auch wohl ein Kleinod.

Zum Hofgesinde gehörte der 'Sänger'. Zur Laute sang er nach dem Mahl den Herren zum Trunk im Saale Heldenlieder, spielte auch draußen zum Chortanz der Junker oder Mädchen auf. Er war der Träger der Überlieferung, der Walter der Kunst. Beides wollte erlernt sein. So blieb es auf die Zunft beschränkt. Selten, daß auch einmal einer der Herren sich darin versuchte. Fahrende Leute waren die Sänger, gern gesehen bei den Vornehmen und freundlich aufgenommen, aber doch niederen Standes und so behandelt. Fanden sie da nicht Aufnahme, so suchten sie anderswo ihr Brot und sangen allen, die sie hören und lohnen mochten. Das Volk hörte auch gern von ritterlichen Taten und goldener Pracht. Ein Bildungsunterschied bestand nicht. So gewiß die Heldendichtung für die Könige und ritterliche Gesellschaft ausgebildet ist und sich an sie wendet, so gewiß ist sie auch von Anfang her ins Volk getragen. Götterfeste und Jahrmärkte waren die rechten Gelegenheiten. Trafen da mehrere Sänger zusammen, so wetteiferten sie, es gab einen Agon. Bei einem solchen am Apollonfest auf der Insel Delos empfahl sich der 'blinde Sänger von Chios' seinem Publikum in dem erhaltenen Apollonhymnus. Früh schon ist er für Homer gehalten. Das höchste Lebensziel jedes Sängers war dauernde Unterkunft bei einem hohen Herrn. Er erwarb sich dessen Gunst durch sein

Können und Wissen und übernahm gern die Verpflichtung, die Taten der Ahnen zu preisen, das Geschlecht zu rühmen. Aber ein fester Stamm von Liedern vom troischen Kriege hat sich früh ausgebildet und ihm wurde auch das Fremde gern irgendwie angeschlossen. Ihre Schönheit schaffte ihnen den Vorrang, sicherte ihnen Verbreitung und Dauer. Der Sänger war sich seines Vorzuges bewußt, er fühlte sich inspiriert. Die Muse rief er an, ihm zu singen, er selbst betrachtete sich nur als ihr Instrument. Die Göttin weiß alles, Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges; was sie ihm eingibt, ist Wahrheit. Von der Art seines Vortrages und seiner Lieder erzählt die Odyssee (VIII. 62—471). Am Hofe des Phaiakenkönigs wird der blinde Demodokos vom Herold mitten unter die Schmausenden geführt, unter einer Säule am Herde niedergesetzt, an die er seine Laute hängt. Auch er erhält seine Portion. Doch Odysseus schneidet ihm noch ein Stück von seinem fetten Schweinsrücken als Ehrengabe. Als alle gesättigt sind, ergreift der Sänger sein Saitenspiel, präludiert und hebt einen Sang an, 'dessen Ruhm damals zum Himmel stieg', vom Streit des Odysseus und Achill. Das Lied gefällt, die Gäste fordern mehr und Demodokos hebt von Neuem an. Ein ander Mal wird ihm von Odysseus das Thema gestellt und sofort singt er von der Eroberung Ilions.

Kleine Lieder waren es, die der Aöde sang. Jedes für sich eine geschlossene Einheit. Es wird nicht länger als eine halbe, höchstens ganze Stunde in Anspruch genommen haben. Wünschten die Hörer, so ließ er ein zweites, auch drittes folgen. Inneren Zusammenhang hatten sie untereinander nicht.

15. Halsbild einer Amphora in Thera. Inselkunst, VII. Jahrh.
(Nach Hiller v. Gaertringen-Dragendorff, Thera II. 213.)

a) HOMER

So schildert Homer selbst anschaulich die Welt, in der seine Poesie lebte. Aber anders stellen sich die homerischen Epen dar. Odyssee und Ilias sind große weitschichtige Gedichte. Sie brauchen mehr Tage zum Vortrag, als die kurzfristigen kleinen Aoiden-Lieder Stunden. Und es sind Epen, keine Gesänge. Homerische Hexameter sind niemals gesungen worden, weil sie mit ihren immer wechselnden Cäsuren nicht gesungen werden können. Sie sind typische Rezitationsverse. Und so wird denn Hesiod, wie er selbst erzählt, als ihn die Musen zum Dichter weihen und ihm den Auftrag geben, die Theogonie zu schaffen — und sie ist eben in jenem homerischen Hexameter abgefaßt — nicht mit der Laute, sondern mit einem Zweige als Zeichen

16. Scherbe eines gestempelten Pithos aus Dadscha bei Knidos. VII. Jahrh.
(Nach Baur, Centaurs in ancient art 1912.)

seines Standes belehnt, wie bei Homer der Redner der Ratsversammlung den Stab, Skeptron, hält: Hesiod braucht die Laute nicht mehr, weil er seine Verse nicht singt. Homer schildert also nicht sich selbst und seinen eigenen Vortrag, sondern Sänger und Lieder einer vergangenen Zeit. Und doch muß seine Poesie mit ihnen in engem Zusammenhang stehen. Ruft doch auch Homer zu Beginn die Muse an: 'Singe mir Göttin den Zorn des Peliden Achilleus'. Auch die Stoffe sind die gleichen: die Sagen von Troia und Odysseus. Was Demodokos von Ilions Untergang singt, das bildete auch den Inhalt eines homerischen Epos. Das recitierende Epos hat sich aus dem Liede des Sängers entwickelt. Wirklich trägt der homerische Vers noch die Spuren dieser Herkunft an sich. Sind doch ganz ähnliche Daktylenreihen noch später in der gesungenen Chorlyrik lebendig geblieben.

Diese Wandlung vom Sangvers zum Sprechvers, die ihre Gegenstücke auch in der deutschen Poesie hat, ist begreiflich, wenn man sich den Gesang zur Laute, wie man muß, in der einfältigen Weise vorstellt, die heute noch die Dalmatiner zur Gusle üben, und sich andererseits die Rezitation der Homerischen Epen halbsingend denkt, wie auch der antike Redner, noch Cicero, halbsingend deklamierte.

Schwieriger und viel behandelt ist das andere Problem: wie konnte aus kleinen selbständigen Liedern das große zusammenhängende Epos werden? Bis auf unsere Tage waren und sind darüber verkehrteste Meinungen verbreitet. Von Anfang an war die Wissenschaft mit einem Vorurteil belastet. Sie fühlte sich nach einer bestimmten, leider falschen Richtung festgelegt durch eine Überlieferung aus dem Altertum, die als Tatsache gläubig hingenommen wurde. Es heißt da, die Homerischen Gedichte, früher getrennt und einzeln gesungen, seien erst von Peisistratos, dem Tyrannen Athens, gesammelt und zu Ilias und Odyssee zusammengefügt. Dies war für Friedrich August Wolf wie für alle Früheren der feste Ausgangspunkt, um so fester, als die Odyssee selbst ja von kurzen Liedern berichtet. Von seinen gelehrten Darlegungen 1795 über die Textgeschichte der Homerischen Gedichte schlug nun durch und wurde zum Glaubenssatz weit über den Kreis der zünftigen Philologen seine These, Ilias und Odyssee seien nicht Werke *eines* Dichters Homer, sondern Kompositionen Peisistratischer Zeit, also des VI. Jahrhunderts, aus mannigfachen kleinen

Liedern *verschiedener* Dichter. Denn diese Auflösung des einen großen Namens Homer in eine Vielheit namenloser Sänger entspricht den schon in England und Italien vorbereiteten, von Herder ausgearbeiteten und lebhaft verbreiteten Ideen, daß in ältesten Zeiten nicht Einzelne, sondern das ganze Volk gedichtet habe, daß gerade die Heldensage ein Werk des Volkes in seiner Gesamtheit sei, ein Allgemeinbesitz, aus dem die Sänger nur dies oder jenes Stück entnahmen und immer sicher waren, verstanden zu werden auch ohne daß sie Voraussetzungen und Zusammenhang entwickelten, die ja Allen bekannt gewesen wären. Nun galt es als Aufgabe der Wissenschaft, die späte Komposition der großen Epen aufzulösen und die ursprünglichen kleinen Lieder wieder herzustellen. Karl Lachmann führte das für die Ilias 1837—1841 durch, zerschnitt sie in 16 Lieder und stellte mit frappierender Sicherheit als festes Ergebnis der Wissenschaft hin, unsere Ilias sei nichts als die lose Aneinanderreihung dieser Lieder, also keine bedachte planmäßige Komposition, sondern gewissermaßen ein aus der Volkssage erwachsenes Naturprodukt. Es nimmt heute Wunder, daß diese Behauptung rasch Massen von blinden Gläubigen gefunden hat. Ja sie durften gar unter Führung ihres Meisters jeden Zweifler aus dem Tempel der Wissenschaft hinausweisen. Dieser überaus verstandesscharfe, aber kalte und poesielose Mann hat der Freude an Homer und seinem künstlerischen Verständnis schwer geschadet. Seine Auffassung beruht auf der von ihm ohne Prüfung hingenommenen Überlieferung von der Peisistratischen Sammlung und der unbewiesenen und unbeweisbaren Vorstellung, daß die Sage, bis ins Kleinste vom Volke ausgebildet, eine lückenlose und abgerundete Einheit gewesen sei. Kein einziges der von Lachmann ausgeschnittenen Lieder hat einen Anfang, bis auf das erste, keines hat ein Ende bis auf das letzte; und dieser einzige Anfang und dies einzige Ende sind eben Anfang und Ende unserer Ilias. Damit ist schon die Unmöglichkeit seiner Analyse ebenso erwiesen, wie im Grunde auch bereits die künstlerische Abrundung, also planmäßig durchgeführte Einheitlichkeit unserer Ilias. Aber erst vor wenig Jahren ist diese Erkenntnis zum Durchbruch gekommen und zugleich wurde die Frage prinzipiell von germanistischer Seite angegriffen. Aus einem seiner Natur nach knapp skizzierenden Liede kann wohl durch andere Stilisierung und breitere Erzählung ein Epos werden, und daß es geschehen ist, läßt sich an der reichen germanischen Heldenpoesie wahrscheinlich machen, aber das einfache Zusammensetzen von mehreren selbständigen Liedern kann so wenig ein Epos ergeben, wie das Aneinanderrücken der Zeichnungen von Carstens, Flachsmann, Cornelius zur Ilias ein Bild. Es läßt sich denken, daß ein Lied vom Zorn Achills oder ein Lied von der Heimkehr des Odysseus zu einem Epos umgestaltet und erweitert sei, aber niemals könnten die einzelnen Szenen in einzelnen Liedern behandelt zu einem Gesamtbilde sich zusammenschließen, wie die Ilias es doch wirklich von der Handlung gibt und nicht anders die Odysee. Die zugrunde liegende Idee, daß der grollend sich des Kampfes enthaltende Achill schließlich seinem Gefährten Patroklos erlaubt, der äußersten Not zu wehren und dann durch dessen Tod in den Kampf hineingerissen wird, ist eine künstlerische Tat und trägt als solche die Einheit in sich, sie kann nur aus dem Kopfe *eines* Dichters geboren sein. Ebenso ist Odysseus' Heimkehr eine einheitliche Konzeption: als Bettler kommt er nach langen Irrfahrten zurück in sein Haus, in dem freche Junker sein Weib bedrängen, unerkannt ergreift er seinen Bogen, den keiner von ihnen spannen kann, schießt sie alle nieder und erobert sich Weib und Habe zurück.

Den beiden homerischen Epen ist ein sonderbares Schicksal geworden. Das Altertum hat sie als Werke des einen Homer betrachtet und hat sie gerade ob ihrer geschlossenen Einheitlichkeit bewundert. 'Ein einziges durchaus in sich zusammenhängendes und wohlgefügtes Ganze ist die Ilias' heißt es in einer antiken Einleitung dieses Epos und Aristoteles erläutert das in einer berühmten Stelle der Poetik: gerade darin zeige sich Homer neben den anderen Epikern als ein göttlicher Dichter, daß er nicht den ganzen troischen Krieg erzählt habe, sondern nur ein geschlossenes Stück von ihm, nämlich den Zorn Achills und seine Folgen, dies aber durch zahlreiche Episoden so ausgestaltet, daß man eine Vorstellung vom Ganzen erhalte, während andere Epen viele verschiedene Handlungen aneinandergereiht hätten, die nur durch den gemeinsamen Hintergrund Troias einen äußeren Zusammenhang erhielten. Und zum Beweise führt er an, daß Ilias und Odyssee nur für eine oder zwei Tragödien den Stoff geboten haben, jene anderen aber für lange Reihen von Tragödien. Die moderne Philologie aber hat darauf nicht gehört, hat sich vielmehr sofort an die Auflösung der Epen gemacht, ohne auch nur die Frage aufzuwerfen, ob sie denn nicht abgerundete Einheiten wären. Gerade die führenden Philologen taten also. Nur darüber stritten sie sich, ob die Ilias ein durch Erweiterungen und Einschübe aller Art entstelltes und aufgedunsenes, früher kurzes Gedicht sei, wie Gottfried Hermann meinte, oder gar eine Addition von selbständigen 'Einzelliedern'. So fest hat sich dies Vorurteil eingewurzelt, daß auch heute noch hervorragende Forscher ohne weiteres die Ilias zerstückeln, und sie gar noch nach hinten verlängern, als wäre sie ganz selbstverständlich ein ungefüges, sinnloses Sammelsurium verstümmelter Gedichte. Und doch hatte bereits 1859 Kirchhoff für die bis dahin

17. Broncestatuette, unter dem Heraion in Olympia gefunden. Um 650.
(Nach Athen. Mitt. 1906.)

kaum behandelte Odyssee dargetan und zur Anerkennung gebracht, daß sie eine nach klarem Plane mit nachweisbaren Mitteln durchgeführte einheitliche Komposition darstellt. An ihr ist die Eigenart des Homerischen Epos zu lernen.

In welche Zeit gehört nun Homer? Gehört er in die Zeit, als Ilions Mauern ragten und in Mykene stolze Könige in Pracht und Üppigkeit herrschten, nach dem Tode mumifiziert in Gold gehüllt, mit goldenen Masken auf dem Antlitz zwischen strahlenden Kostbarkeiten bestattet und in hohen unterirdischen Kuppelbauten göttergleich verehrt wurden? Oder gehört er in jene Zeit der Armut, die keine Paläste kennt und keine Grabbauten, die Gold und Köstlichkeiten kaum besaß und ihre Toten nur mit kümmerlichster Ausstattung beisetzte oder verbrannte? Oder zeigen sich auch etwa Spuren noch jüngerer Zeit, wo Reichtum sich sammelte, feinere Sitten wieder begannen und das Kunsthandwerk seinen Aufschwung nahm? Ein so scharfer Schnitt, wie er um 1000 die Kulturentwicklung Griechenlands zerreißt, muß doch ermöglichen, große Epen, wie Ilias und Odyssee sind, mit Sicherheit diesseits oder jenseits anzusetzen. Und doch schwankte das Urteil und noch hat sich der Pendel nicht ganz ausgeschwungen. Antike wie moderne Gelehrte haben Homer bald in das Bronzezeitalter gesetzt, bald hinabgerückt bis ins VI. Jahrhundert.

Gewiß, Homer kennt das 'goldreiche Mykenai', und mächtige Burgen, weiß wie Ilions Mauern von Göttern erbaut, von Palästen aber sagt die Ilias nichts und des Phaiakenkönigs Schloß ist trotz märchenhafter Phantasie mit der Ausstattung der mykenischen nicht zu vergleichen oder gar der kretischen, deren Anlage schon abweicht, und Odysseus Haus ist trotz seines weiten Saales nur ein bescheidener schmuckloser Hof. Agamemnon wird der 'weit herrschende' König genannt, und er ist der Führer des großen Heerzuges gegen Ilion. Aber locker ist seine Macht, er vermag nichts ohne Rat und Zustimmung der anderen Fürsten. So ist auch das Verhältnis des Alkinoos zu seinen Phaiaken, des Königs von Ithaka zu seinem Volk. Nicht unbeschränktes Königtum, sondern Adelsregiment mit monarchischer Spitze stellt Homer dar. Das entspricht nicht dem Bilde, das die ungeheuren Mauern, herrlichen Paläste und Gräber von Mykenai und Tiryns von der Macht und Stellung ihrer Herren geben. Gern redet Homer vom Reichtum seiner Helden und des umlagerten Ilions. Aber er besteht in Feldfrucht, Rindern und Rossen, Mägden und Kleidern. Gold wird zwar daneben genannt, aber wenn zehn Talente ausgewogen, und bei den Göttern und Fürsten so ziemlich alles Geräte golden genannt werden, so zeigt sich in der phantastischen Masse wie in der Neben-

18. Lebensgroße Kalksteinstatue von Eleutherna auf Kreta. Um 630. (Nach Österreichische Jahreshefte XII.)

rolle, die es im Handel spielt, daß Dichter und Hörer keine rechte Vorstellung mit seinem Werte verbanden. Wie selten es wirklich damals war, lassen die einläßlichen Beschreibungen der wenigen Wertstücke vermuten, die als köstlicher Besitz gerühmt werden, wie Nestors Becher mit den nippenden Tauben am Rande, der keineswegs massiv golden ist, oder die Spange des Odysseus mit dem unter den Bissen des Hundes zappelnden Rehkalbe (Od. XIX. 226). Wie anders stellt sich der überwältigende Reichtum an goldenen Kunstwerken mannigfachster Art aus den mykenischen Gräbern dar, der auch heute noch in seiner Fülle das Auge blendet. Patriarchalisch einfach ist das Leben der Homerischen Könige. Sie schlachten und braten selbst, nicht bloß im Felde vor Ilion, ebenso ja auch die fürstlichen Freier der Penelope und selbst beim Märchenkönig der Phaiaken kann es sich Homer nicht anders vorstellen. Die Prinzen gehen wie Bauernsöhne auf die Alm und weiden ihre Rinderheerden, die ihr kostbarster Besitz sind. Sie zu rauben ziehen Helden aus. Achill überfällt den Rinder weidenden Aineias, dem Hirten Paris erscheinen die Göttinnen zum Schönheitswettkampf. Die Toten werden bei Homer verbrannt, über ihrer Asche wird ein Hügel aufgeschüttet, von Kuppelgräbern keine Spur.

Das alles weist die Homerische Welt in die Zeit nach 1000, nach der Vernichtung der kretisch-mykenischen Kultur. Dunkle Erinnerungen an ihre Macht und Pracht sind wohl noch vorhanden, es mag sich auch ein oder das andere Schaustück als köstliches Erbe erhalten haben, aber das Leben, das Homer schildert, ist trotz aller Idealisierung das ärmlich beschränkte der Griechen nach der Völkerwanderung. Homers Helden haben ja auch Heimat. Sie denken nicht daran, sich irgendwo neues Land zu erobern, sondern auf Raub ziehen sie aus und kehren heim. Die Vergleichung der beschriebenen Waffen, Kleider, Geräte mit ausgegrabenen und zeitlich festgelegten Resten weist sie etwa in das VIII. Jahrhundert. Besonders charakteristisch sind die großen Dreifüße mit eingehängten Becken, der kretisch-mykenischen Periode durchaus fremd, seit dem VIII. Jahrhundert in allgemeinem Gebrauch und als stattliche Prunkstücke beliebt. Der Hexameter, geschaffen für das rezitierte Epos, ist im VIII. Jahrhundert so fest ausgebildet und so weit verbreitet, daß ein Preisrichter von Tänzern in Athen ihn für die Aufschrift des Preisgefäßes, einer Kanne mit Wein, verwendet (Abb. 13).

Keineswegs aber gilt diese Datierung Homers für alle Einzelheiten. Es ist schon auf zweifellos ältere Züge hingewiesen. Eherne Angriffswaffen gehören ins zweite Jahrtausend hinauf, denn seit 1000 etwa beginnt die Eisenzeit, und der Olymp als Göttersitz weist auf die erste Heimat der Aioler, nach Thessalien. Es fehlt auch nicht an jüngeren Zügen. Tempel werden nur selten, aber sie werden doch in der Ilias erwähnt. Sogar ein lebensgroßes Sitzbild der Athene steht in ihrem Burgtempel in Ilion; das wird wie etwas Alltägliches, Selbstverständliches hier erwähnt, während das VIII. Jahrhundert große Tempel noch nicht kannte und keine lebensgroße Figur geschaffen hat. Das führt unweigerlich bis tief ins VII. Jahrhundert hinab. Dazu paßt, daß in Ilias wie Odyssee die Benutzung Hesiodischer Verse nachgewiesen ist und Athen herausgestrichen ist und gar als Herrin von Salamis hingestellt wird, um das Solon gekämpft und das erst Peisistratos erobert hat. *Vor rund 600 v. Chr. können also beide Epen nicht ihre letzte Form erhalten haben.* Das entspricht gut der festen bis ins IV. Jahrhundert v. Chr. hinauf zu verfolgenden Überlieferung, daß die Homerischen Epen in Athen von Peisistratos oder seinem Sohne Hipparch oder von Solon — jedenfalls also im VI. Jahrhundert — so geordnet seien, wie wir sie lesen. Sie wird durch den Befund der Gedichte und ein altes Gesetz, das deren Vortrag in der richtigen Abfolge an dem Panathenaienfeste von den Rhapsoden verlangte, als richtig erwiesen, so unsicher alle Einzelheiten auch sind.

Durch ein halbes Jahrtausend hin zieht sich die Homerische Dichtung. Altes und Junges steht nebeneinander. Vielleicht am auffallendsten ist das an der Behandlung der Feindesleichen. Dem Prooimion der Ilias ist es selbstverständlich, daß sie Hunden und Vögeln zum Fraße dienen, Achill schändet in scheußlicher Rache Hektors Leiche, aber, als wäre es selbstverständlich, liefern sich nach dem ersten Schlachttage Achaier und Troer ihre Leichen zur Bestattung aus und am Schluß erzählt die Ilias, wie Achill von Priamos

Bitten gerührt ihm die Leiche seines Sohnes hingibt. Dies der milde Brauch geschichtlicher Zeit, jenes Barbarei der Vorzeit.

Trotzdem aber macht die Homerische Dichtung einen einheitlichen Eindruck. Sie strömt daher in dem herrlichen Hexameter, der fähig, tausend wechselnde Gestalten anzunehmen, immer derselbe und immer neu niemals ermüdet. Sie redet überall eine Sprache, die nie gesprochen wurde, jonisch, aber stark gemischt mit aiolischen Elementen und durchsetzt mit Worten, die nirgends sonst mehr oder nur an den äußersten Grenzen des Griechentums nachweisbar sind, also uralten Besitzes. Festgeprägte, prächtig klingende Formeln, die immer wiederkehren, pompöse, gutgewählte Beiworte für Personen und Sachen prägen den ganzen Gedichten den gleichen hohen Stil auf. Sie tragen das gleiche Kleid. Und diese Einheitlichkeit erstreckt sich noch viel weiter bis in die Technik der Erzählung und Beschreibung, selbst bis in das Sehen und Auffassen hinein. Nur schärfste Prüfung und Vergleichung läßt Unterschiede in Sprache und vor allem in Stil und dichterischer Fähigkeit erkennen, sowohl zwischen Ilias und Odyssee wie zwischen den einzelnen Teilen jedes dieser Gedichte. Sie sind in langer Arbeit allmählich geworden, aber in strenger Schule und fester Stilgewöhnung, Altüberliefertes und Bewährtes festhaltend. Schließlich aber ist Ilias so gut wie Odyssee zu fester künstlerischer Einheit von einem Dichter nach wohlüberlegtem Plan zusammengearbeitet. So sicher ihnen Kleinepen voraufgingen, die vom Rhaspoden mündlich verbreitet wurden, ebenso sicher waren die erhaltenen Epen nicht auf den Einzelvortrag berechnet, weil sie absatzlose Gedichte ohne Pause sind. Ilias und Odyssee sind die ersten Lesebücher der Weltliteratur.

19. Lebensgroße Statue des Chares, Herrn von Teichiussa an der heiligen Straße nach Didyma bei Milet. Anfang VI. Jahrh.
(Nach Rayet-Thomas, Milet et la Golfe Latmique.)

b) DIE ILIAS

Die Ilias ist älter als die Odyssee. Ihre Sprache ist reicher an altertümlichen Formen und Worten. Auch ihr Vers weist mit häufigen Freiheiten und Eigenheiten noch mehr auf die Zeit des Werdens. Ihr Inhalt ist die eigentliche Heldensage, die aus geschichtlicher Erinnerung herausgewachsen. Ilion hat ja wirklich in 'mykenischer' Zeit auf dem Hügel unfern des Hellesponts gestanden, eine trotzige, reiche Burg, Beherrscherin des Übergangs von Thrakien nach Kleinasien, einer Völkerstraße. Und wirklich ist diese Burg gebrochen in der Zeit der Wanderungen etwa im XI. Jahrhundert. Die Trümmer ihrer gebrochenen Ringmauer gaben noch ein halb Jahrtausend später willkommene Bausteine. Auf den Ruinen war ein Atheneheiligtum gegründet, zu einem Tempel ausgebaut mit einem Standbild der Göttin. Ein unheimlicher

20. Schulterbild einer Amphora in Thera. Inselkunst, VII. Jahrh.
(Nach Hiller v. Gaertringen, Thera II. 213.)

Kultbrauch, bis ins VII. Jahrhundert hinauf sicher zu verfolgen, verlangte für ihn zwei Tempeldienerinnen aus dem Geschlecht des Aias. Ein alter Grabkult dieses mächtigen Heros, der, von keinem Troer überwunden, sich selbst den Tod gegeben, hatte unweit am Gestade seine Stätte. Er ist neben Achill der große Held der Ilias. Die geschichtliche Grundlage der Sage ist so sicher wie die des Nibelungenliedes in der Vernichtung des Burgundenreiches um Worms durch einen Hunnenschwarm im Jahre 437 v. Chr. Die Erinnerung hat sich hier wie dort durch Jahrhunderte im Heldenliede erhalten. Mit dichterischer Freiheit hat es den Stoff geformt und ausgestaltet, und mehr und immer mehr Heldengestalten an den sagenberühmten Krieg angeschlossen. Und als der troische Boden etwa seit dem VII. Jahrhundert durch die Kolonisation der Jonier, Aioler, Athener wieder in den Gesichtskreis trat, hat die Sage neue Antriebe erhalten und den Athenekult auf der alten Stätte Ilions, die Herrengeschlechter der Antenoriden und Aineiaden mit den alten Geschichten verwebt. Aber niemals verließ sie den irdischen Boden. Mögen die Götter eingreifen, mögen die Helden Gewaltigeres leisten als ihre Nachfahren vermochten, es bleiben doch immer Menschen und menschlich bleiben ihre Taten. Aus der Wurzel geschichtlicher Wirklichkeit ist das Heldenlied erwachsen. Seine Sänger waren sich bewußt, die Überlieferung ihres Volkes zu geben, und wie auf geschichtliche Zeugnisse beriefen sich Geschlechter und Staaten auf ihre Aussagen.

Anders die Odyssee. Nirgend beruht sie auf festem geschichtlichem Grunde. Odysseus' Abenteuer in Ithaka sind aus dem Novellenmotiv des nach langen Jahren unerkannt Heimkehrenden entwickelt und seine Irrfahrten, der alte Kern des Epos und der Sage, sind Mythen, die im Unwirklichen, Phantastischen leben; sind Märchen von der Reise ins Unbekannte, von der Fahrt ins Jenseits. Ihnen eignet die Prosaerzählung. Märchen und Novelle haben sie überall und stets festgehalten. Das epische Gewand haben die Odysseusgeschichten fertig übernommen und lose übergeworfen als ein bequemes Kleid. Auch Odysseus war unter die Helden des troischen Krieges aufgenommen, so stand es ihm an. Aber ausgebildet ist das Epos und seine Kunst an der troischen Sage, allmählich erwachsen aus dem gesungenen Heldenliede, das zum Rezitationsgedichte umgebildet wurde. Aus dem Liede stammt seine gebundene Sprache. Sein Erzählungsstil steht noch hier und da dem Liede nahe in der gedrängten Kürze der Einführung, dem Vorwalten der Rede, der lebhaften Teilnahme des Dichters am Geschicke seiner Helden, die sich in unmittelbarer Anrede äußert, als wäre er gegenwärtig.

So ist denn die Ilias als das recht eigentlich heroische Homerische Epos durchaus älter

als die Odyssee. An ihr nur ist sein Werden und sein Wesen recht zu erkennen. Freilich steht auch sie am Ende der Entwicklung. Ist sie doch erst um 600 v. Chr. geschaffen, aber geschaffen ist sie nicht als ein originales Werk aus einem Gusse durch einen überragenden Dichtergenius, sondern aufgebaut aus älteren Gedichten, die zu einer neuen Einheit, zu einem großartigen Aufbau zusammengearbeitet sind. Die Analogie der Odyssee, in ihren einfacheren Verhältnissen klarer zu übersehen, legt das nahe, und es bewährt sich durchaus. Zunächst gilt es, die Ilias als das zu betrachten, als was sie sich gibt und als was die Alten und Dichter sie stets betrachtet und geliebt haben: als ein einheitliches, in sich geschlossenes Kunstwerk.

21. Menelaos und Hektor kämpfen um die Leiche des Euphorbos. Aus dem dorischen Kleinasien (?). Ende VII. Jahrh.
(Nach Buschor, Griech. Vasenmalerei.)

Sie ist es in höherem Grade als die Odyssee. Sind deren allzu deutlich sich sondernde Teile, Odysseus' Irrfahrten, seine Abenteuer in Ithaka und Telemachs Reise nur zu einer äußerlichen Einheit ineinander geschoben, so ist die Ilias durch eine einzige Handlung zusammengehalten. Sie beginnt mit der Erzählung, wie Achill von Agamemnon, der sein Beutemädchen, Apoll zu versöhnen, abgeben mußte, nun seiner Briseis beraubt und schwer beleidigt, ihm die Heeresfolge aufsagt im stolzen Bewußtsein, daß er allein dem Hektor überlegen sei und ohne ihn die Achaier bald geschlagen reumütig seine Hilfe anrufen werden. Weiter erzählt sie, wie die Troer wirklich siegen, wie dann aber Patroklos vom mitleidlos grollenden Achill die Erlaubnis erbittet, Hektor wenigstens von den schon brennenden Schiffen zurückzuschlagen, wie er dabei fällt und wie nun Achill, den Freund zu rächen, in den Kampf eingreift. Die Ilias schließt mit der Bestattung der beiden Opfer des Grolles Achills, Patroklos und Hektor. Der Groll ist verrauscht, das Gedicht ist zu Ende.

Achills Leben ist zerbrochen. Durch seinen Trotz ist er der Mörder seines Freundes geworden, und er weiß, auch ihm ist der Tod nahe. Seine göttliche Mutter, der sterbende Hektor prophezeiten es ihm. Das verdüstert noch die dunkle Tragik, die über diesem Heldenleben liegt. Wer aber daraus die Forderung ableitet, daß auch Achills Tod vom Dichter erzählt sein müsse, der zersprengt das feste Rund, der könnte auch dem Parthenon noch eine Kapelle anbauen.

Achills Groll und seine ungeahnten Folgen sind das Thema der Ilias. Aber sie hat es auf breiten Hintergrund gesetzt und so ist ihr Inhalt reicher. Sie ist nicht eine Achilleis, sie ist in Wahrheit eine Ilias. Sie führt zugleich mit jener Episode weniger Tage den ganzen Krieg vor. Sie läßt uns seinen Grund erkennen, Helenas Entführung, zeigt uns den Entführer Paris und den Rächer seiner Ehre Menelaos im Zweikampf, sie schildert die Troer als Eidesbrecher, sie erzählt von Großtaten und Siegen der Achaier, sie läßt uns in die Stadt Ilion hineinblicken, uns die Not der Bedrängten mitfühlen, sie weiß uns mit Liebe für Hektor, den tapferen Verteidiger seiner Heimat zu erfüllen, sie gibt uns die Gewißheit, daß mit ihm die letzte Hoffnung der Troer auf Rettung dahinsinkt, daß das Schicksal Ilions erfüllt ist, Priamos Palast in Flammen aufgehen und dre greise König, ein Raub der Hunde, bald an seiner Schwelle liegen wird. Konnte dies als

22. Rekonstruierter Dreifuß aus Bronce mit Greifenköpfen. VII. Jahrh.
(Nach Olympia-Ergebnisse.)

düstere Zukunftsahnung hingestellt werden, so forderte die Vorgeschichte Erzählung. Aber sie wird nicht im Rückblick nachgeholt, sondern als lebendige Gegenwart wird das alles dargestellt ohne Rücksicht auf kleinliche realistische Bedenken. Natürlich hätte der Zweikampf der beiden Helden um Helena im Anfang des Krieges stattfinden sollen, aber was grämt es Dichter und Hörer, ihn erst im letzten Kriegsjahr zu sehen? Ins zehnte Jahr versetzt uns das zweite Buch der Ilias. Agamemnon, durch einen Traum mit Siegeshoffnung erfüllt, läßt das Heer antreten, um ohne Achill den entscheidenden Schlag zu führen. Sein Versuch, den Kampfesmut durch den Vorschlag zur Heimkehr zu prüfen, wäre fast ins Gegenteil umgeschlagen, hätte nicht Odysseus den zeternden Thersites verprügelt und die Meuternden zur Vernunft gebracht mit dem Hinweis auf den Wahrspruch, den Kalchas einst in Aulis getan, daß nach zehn Jahren Ilions Fall gewiß sei. Nun geht es zur Schlacht. Da fordert Paris den Menelaos heraus. So werden die beiden Hauptpersonen zugleich bei Beginn der Kämpfe in den Vordergrund gestellt. In wahrhaft künstlerischer Art sind so die Zeit der Handlung und der Grund des Krieges dargelegt. Zugleich wird Menelaos als der tapfere Kriegsmann, Paris als der feige Weiberheld charakterisiert: er flieht. Hindernd tritt ihm sein Bruder Hektor entgegen. Bei seinem ersten Auftreten lernen wir ihn als den Mann von Ehre, den Hort der Troer kennen. Er veranlaßt den Zweikampf der beiden unter feierlichen Eiden, die dem Sieger die Helena und die geraubten Schätze versprechen und den Völkern den Frieden. Und wieder tut der Dichter einen Meisterzug. Er zeigt uns Priamos, der zur Eidesleistung geholt werden soll, auf dem Turm seiner Stadt und neben ihm Helena, die ihm die Achaierhelden zeigt. Nun sehen wir auch sie, die holde Ursache des Krieges. Wir sehen sie wirklich, wir fühlen den Reiz ihrer sieghaften Schönheit, wenn wir die Alten um Priamos sagen hören: 'Keine Schande ist's, daß Troer und Achaier um solch ein Weib so lange leiden.' Die Eide werden feierlich beschworen. Im Zweikampf unterliegt Paris, doch entrückt ihn Aphrodite. Da bricht Pandaros mit hinterlistigem Schuß auf Menelaos den Vertrag. Nun sind die Troer doppelt schuldig. Die Schlacht entbrennt. Jedermann erwartet, verlangt jetzt ihre Bestrafung. Die Achaier müssen siegen. Fürchterlich tobt ihnen voran Diomedes, der von Athene geführt, sogar ihre Schutzgötter Aphrodite und selbst Ares verwundet (V). Bis unter ihre Mauern werden die Troer zurückgeworfen. Hektor ordnet einen Bittgang der geängsteten Weiber zur Burggöttin Athene an, die sich zürnend abwendet, und er nimmt Abschied von seinem todtraurigen Weibe (VI). Wir fühlen mit ihr, er geht seinen letzten Gang, wir wissen, Ilions Untergang steht bevor. Doch die Schlacht kommt zum Stehen, als Hektor und mit ihm Paris wieder eingreifen. Ein zweiter Zweikampf zwischen Hektor und Aias wird vor der Entscheidung abgebrochen. Halb ermutigt bieten die Troer wenigstens Rückgabe der Schätze an. Das wird nicht angenommen, aber ein Waffenstillstand vereinbart. Derweil werden die Toten bestattet und die Achaier werfen Wall und Graben um ihr Schiffslager auf (VII).

Nun endlich (VIII) greift Zeus ein eingedenk des Thetis gegebenen Versprechens, ihrem Sohn Achill Genugtuung zu verschaffen und den Troern Sieg zu verleihen: er befiehlt allen Göttern, sich vom Kampf fern zu halten und leitet selbst die Schlacht. Jetzt fängt Achills Groll an zu wirken. Die Achaier werden geschlagen, fliehen in ihr Lager. Von Angst und Sorge bedrückt sendet Agamemnon zu Achill, abzubitten und überschwänglich reiche Sühne zu verheißen. Doch der weist die Gesandten trotzend ab (IX). Ein

kecker nächtlicher Patrouillengang des Diomedes und Odysseus zeigt, daß noch nicht Alle den Mut verloren (X).

Noch einmal versuchen die Achaier, Agamemnon voran, den Troern im freien Felde sich entgegen zu stellen. Agamemnon, Diomedes, Odysseus werden verwundet, die Mannen fliehen, mit Mühe deckt Aias den Rückzug in die Befestigung (XI). Aber auch diese wird von Hektor gestürmt (XII). Und nun wogt der Kampf im Achaierlager selbst hin und her. Nur kurze Erleichterung wird den Achaiern verschafft, als es Hera gelingt, den Zeus zu umgarnen (XIV). Bald erwacht, stellt Zeus zürnend die Schlacht wieder her. Um das vorderste Schiff wird schon gekämpft (XV). Da, als die Brandfackel hineinfliegt, gestattet endlich Achill seinem bittenden Freunde Patroklos, mit seinen Myrmidonen und in seiner Rüstung die äußerste Gefahr der Vernichtung der ganzen Flotte abzuwehren, doch unter dem ausdrücklichen Verbot, mehr als dies zu tun. Doch den reißt die Kampfeslust fort zur Verfolgung und er fällt weitab von Hektors Hand (XVI).

Seine Leiche wenigstens rettet Aias, doch Achills Waffen erbeutet Hektor (XVII). Achill, waffenlos, unfähig zu helfen, schreckt mit göttlicher Hilfe die Troer bei einbrechender Nacht von den Schiffen, Thetis verschafft ihm von Hephaistos neue Rüstung (XVIII). Bevor er am anderen Morgen hinauszieht, wird feierlich unter Rückgabe der Briseis und Auslieferung aller versprochenen Sühnegeschenke seine Versöhnung mit Agamemnon besiegelt (XIX). Die neue Schlacht leitet eine Götterversammlung ein, in der Zeus sein Verbot aufhebt und den Göttern erlaubt, nach Belieben sich am Kampf zu beteiligen. Jetzt bricht Achill los. Die Bücher XX—XXII sind seinen Taten gewidmet. Er besiegt Aineias, tötet Lykaon und viele andere, überwältigt sogar die Flüsse des Landes, und schließlich erschlägt er im Zweikampf unter den Augen der Eltern rächend den Hektor und schleift ihn davon. Nun richtet er dem gefallenen Freunde die Totenfeier (XXIII). Versöhnend schließt das Epos mit der Auslieferung von Hektors Leiche an Priamos, der sich ins Achaierlager gewagt und Achill zu Tränen rührt.

23. Priamos, von Hermes geleitet, bittet Achill um die Leiche Hektors. Spiegelgriff, Argivische Bronce. Um 600.
(Nach Historisch-philol. Aufsätze f. E. Curtius 1884.)

In klaren großen Linien gliedert sich der Bau der Ilias. Das erste Buch erzählt die Ursache von Achills Zorn und das Versprechen des Zeus, den Troern Sieg zu verleihen, um ihm Genugtuung zu verschaffen. Das neunte führt uns die Wirkung vor in dem vergeblichen Versuch Agememnons, Achill zu besänftigen. Im neunzehnten erfolgt nach Patroklos' Tod, der Achill in den Kampf zwingt, die Versöhnung. So gliedert das leitende Motiv, Achills Groll, die Handlung übersichtlich in drei große Teile. Der letzte gehört ganz dem Achill. Großartig wie mit Posaunenfanfaren wird sein Auftreten eingeleitet: Götter bemühen sich um ihn, rüsten und speisen ihn, Agamemnon dringt ihm die verschmähte Sühne auf, alle wissen, er allein kann helfen und er wird siegen. Der mittlere, größte Teil enthält eine überwältigende Fülle von Kämpfen, aber auch sie sind klar gruppiert. Das ist ermöglicht durch geschickte Verwendung der Lagermauer, auf die der Dichter schon am Ende des VII. Buches klüglich die Aufmerksamkeit gelenkt hat, als er ihre Erbauung erzählt. Im XI. Buch wird vor ihr gekämpft, im XII. wird sie gestürmt; führt das XIII. die Troer bis an die Schiffe, so werden sie im XIV. über die Mauer hinausgeworfen, aber im XV. dringen sie wieder unter Apolls Führung ein, der sie niedertritt, um dann im XVI. von Patroklos endgültig zurück ins Feld geschlagen zu werden. Und um nicht durch das unablässige Waffengetöse zu ermüden, hat der Dichter am Ende des XI. eine Idylle eingelegt: Nestor in seinem Zelt sich vom Kampf erholend und behaglich

24. Broncener Greifenkopf von einem Dreifuß. Ende VII. Jahrh.
(Nach Fouilles de Delphes V. 11.)

erzählend, mit der Handlung verbunden durch Patroklos' Sendung zu ihm. Es ist ein Gegenstück zu der Szene im XVI. Buch, wo Patroklos den Achill unter Tränen bittet, ihn wenigstens die Schiffe retten zu lassen. Und dazwischen steht noch (XIV) die allerliebste Erzählung, wie Hera, um die Achaier zu retten, ihren Gatten zu einem Schäferstündchen verführt. Wie hier übersichtliche Ordnung, Symmetrie und gefällige Abwechselung sich deutlich darstellt, so ist auch der erste Teil mit weitblickendem Verstande aufgebaut. Nur verlange man hier nicht ausschließlich vom Groll Achills und seinen Folgen zu hören, sondern folge willig der Absicht des Dichters, der eine Ilias zu schaffen, das Schicksal der Stadt und den ganzen Krieg im engen Rahmen einer Teilhandlung geben wollte. Diesem Zweck dienen die Bücher II—VII, zusammengehalten durch das Eidbruchmotiv. Freilich erwartet man nicht, nachdem in großartigem Bilde geschildert ist, wie Zeus auf Thetis' Bitten den Troern Sieg verheißt, daß nun statt dessen ihre Niederlage folgt. Aber der Übergang ist doch so geschickt gemacht, daß der naive Hörer das nicht bemerkt und der kritische, will er nicht gerade den Dichter meistern, sich gern über diese Verstandesforderung hinwegtäuschen läßt. Denn was das Gedicht so an straffer Folgerichtigkeit einbüßt, gewinnt es an Schönheit und innerem wie äußerem Reichtum. Diese Abweichung von der geraden Linie ist deshalb so wertvoll für die Wirkung des Epos, weil sie jeden gegen die Troer Partei zu nehmen zwingt, die dem Bruch des Gastrechts nun noch hinterlistigen Eidbruch zufügen, und so zu der sittlichen Forderung führt, Ilion müsse fallen. Zugleich aber heben sie Hektor zu idealer Größe empor und erfüllen den Hörer für ihn mit ebensoviel Verehrung und Liebe wie mit Verachtung gegen seinen Bruder Paris. Die Hauptschwierigkeit lag für den Iliasdichter darin, den seitab stehenden Helden des Ganzen, Achill, nicht vergessen zu lassen. Immer wieder lenkt er deshalb den Blick auf ihn in vielen gelegentlichen Bemerkungen zurück. Diesem Zwecke dient vor allem auch der vergebliche Sühneversuch Agememnons im IX. Buch, ihm auch das kurze Gespräch Achills mit Patroklos und dessen Entsendung zu Nestor am Ende des XI.

So ist die Ilias ein wohlgefügter Bau, nach klarem Plan übersichtlich gegliedert und fest verklammert. Keinen Teil kann man herausnehmen, ohne das Ganze zu zerstören. So fleißig ist der Zusammenhang aller Teile hergestellt und so klug ist die seelische Wirkung berechnet. Würden wir noch dasselbe Mitgefühl mit Hektor haben, wenn wir nicht seinen Abschied von Andromache gehört und seine Pflichttreue und hohe Gesinnung an seines Bruders Leichtsinn

25. Halsbild einer melischen Amphora. Anfang VI. Jahrh.
(Nach Ephemeris archaeologike 1894.)

gemessen hätten? Sogar so leicht auslösbare Episoden wie Sarpedons Sieg über Tlepolemos im V. und Glaukos' Begegnung mit Diomedes im VI. Buch können wir nicht missen; denn ohne sie würden wir von diesen beiden Helden nichts wissen, als sie im XII. und XVI. Buche in die vorderste Reihe rücken.

Symmetrisch wie ein archaisches Giebelfeld ist die Ilias aufgebaut. Ihr mächtiges Mittelstück, der Sieg der Troer, von Patroklos nur aufgehalten, nicht gebrochen, ist durch zwei breite Kampfpausen klar begrenzt und wirkungsvoll hervorgehoben: einerseits durch den vergeblichen Versöhnungsversuch Achills (IX) und den nächtlichen Spähergang des Diomedes und Odysseus (X), andererseits durch die nächtliche Waffenschmiedung (XVIII) und Achills Versöhnung (XIX). Vorangehen dort die Siege der Achaier (III—V), hier folgen Achills Siege (XX—XXII), jene eingeleitet durch den Zweikampf des Paris und Menelaos (III), diese beschlossen durch den Zweikampf des Achill und Hektor (XXII), beide von Priamos vom Turme aus betrachtet. Dem zweiten Buche, das die Versuchung des Achaierheeres schildert und die Kataloge der beiden Heere gibt, ist das vorletzte gegenüberzustellen mit Patroklos'

Bestattung und den Wettspielen an seinem Grabe. Dem ersten entspricht das letzte: dies beginnt, jenes schließt mit einer Götterversammlung, dort entbrennt der Groll Achills, hier verlischt er. Man kann sich kaum eine übersichtlichere Verteilung der Massen, eine klarere Anordnung der Handlung, ein strengeres Gleichmaß vorstellen. Man kommt in Verlegenheit, ein Gedicht vergleichbaren Umfanges zu nennen, das sich mit der Komposition der Ilias messen könnte. Wie unerhört diese Leistung ist, zeigt am besten die Unfähigkeit der Leser, diese ungeheuren Ausmaße zu übersehen und ihre Gliederung zu verstehen. Nicht einmal die fanatischen Verfechter ihrer Einheit hatten sie bisher begriffen.

Um so bewunderungswürdiger ist diese Leistung des Verfassers der Ilias, als er nicht aus einem Gusse selbständig geschaffen hat, sondern sein großes Epos aus älteren Baustücken verschiedener Herkunft und Alters aufgebaut hat. Er vermochte das nur, indem er sie nicht einfach aneinandersetzte, sondern indem er sie zuschnitt, aneinander paßte und verband, indem er nach eigenem Plane diese Gedichte und Gedichtteile neu zusammendichtete. Denn wer schärfer zusieht und sein Stilgefühl schult, der findet Verschiedenheiten in Sitte und Anschauung, sieht Stilunterschiede, erkennt verschiedene Grade dichterischen Könnens.

Schildert das I. Buch der Ilias, in straffer Kraft zum Ziele drängend, wie Achill mit Agamemnon in Zwist gerät und ihm die Heeresfolge aufsagt, so läßt das II. diese Eigenschaft sehr vermissen, es enthält leere, ja verworrene Stellen, es begibt sich auf wunderliche Umwege. Es schließt mit einem Register der beiderseitigen Streitkräfte; dasselbe aber in künstlerischer Form gibt die Ermunterung der Heerhaufen und ihrer Führer durch Agamemnon am Ende des IV., und in vollendeter Anmut die 'Mauerschau' im III. Buche, wo Helena dem Priamos die Achaierfürsten zeigt. In erhabener Größe nickt Zeus der Thetis Erfüllung zu — 'es erbeben die Höhen des Olympos'; mit rüpelhafter Brutalität bedroht er am Anfang des VIII. Buches Götter und Göttinnen mit Prügeln und Hinauswerfen und bietet ihnen wie der starke Mann des Zirkus eine Kraftprobe an. Anschaulich und klar sind die Kämpfe des Diomedes im V., Krimskram sind die Kampfschilderungen im XII. und XIII. Buch. Meisterhaft ist die spannende Erzählung und psychologische Feinheit in der Schilderung der Bittgesandtschaft an den grollenden Achill (IX); breit, matt, leer ist seine Versöhnung mit Agamemnon (XIX) in engster Anlehnung an jene, wie eine Nachahmung neben dem Original. Aber es geht auch durch Achills Charakterzeichnung ein tiefer Widerspruch. Der Achill des X. Buches, der den demütigen Versöhnungsversuch und Agamemnons überschwängliche Sühnegaben verbittert und trotzig abweist, ist unvereinbar mit dem kampfesfrohen Achill des I., XI., XVI. Buches, der gespannt auf die Niederlage seiner Genossen lauert, damit sie durch die Not gezwungen seine Übermacht anerkennen, ihn um seine Hilfe anflehen, Sühne gebend für Agamemnons Beleidigung. Diese beiden Achillesbilder sind im tiefsten gegensätzlich. Hier der verbitterte, um Kampffreudigkeit und Lebenslust gebrachte Melancholiker, der nichts mehr sieht und weiß, als die ihm geschehene Schmach. Dort der Sanguiniker, der jugendfrohe urgesunde Held, seiner Kraft sich bewußt, begierig, Sühne so rasch wie möglich zu empfangen, um sich dann wieder jauchzend in den Kampf zu stürzen, nach dem seine Seele schreit. So unsicher zeichnet nicht derselbe Dichter seinen Helden. Hier haben zwei Künstler, jeder ein großer, den Helden gemalt und grundverschieden aufgefaßt. Wie unvereinbar sie sind, zeigt gerade der Versuch ihrer Vereinigung (XVI. 50—90) am deutlichsten: er konnte nicht gelingen, hier mußte jede Kompositionskunst versagen.

An der kunstvollen Gesamtkomposition der Ilias und ihren mächtigen Verhältnissen, vergleichbar den gleichzeitigen Riesenbauten griechischer Tempel des VII. und VI. Jahr-

26. Aufeinander stoßende Phalangen. Schulterbild einer protokorinthischen Kanne im Palazzo Chigi zu Rom. Um 600. (Nach Antike Denkmäler II.)

hunderts, durchaus noch nicht allgemein anerkannt, geschweige denn genügend gewürdigt, kann man sich bewundernd freuen und doch nur um so lebhafter den Wunsch empfinden, sie aufzulösen und die älteren Werkstücke herauszuschälen und zu ergänzen, aus denen am Anfang des VI. Jahrhunderts v. Chr. dies abschließende Werk aufgebaut ist. Trotz eifriger, fast hundertjähriger Bemühung ist ein gesichertes Ergebnis noch nicht erzielt. Wer aber sich von der Geschlossenheit der Ilias überzeugt und erkannt hat, daß sie durch das Motiv des Achillesgrolles zusammengehalten und gerundet wird, der kann sich der Einsicht nicht verschließen, daß ihr ein kürzeres Gedicht dieses Inhalts zugrunde liegt. Agamemnons vergeblicher Versöhnungsversuch mit seiner abweichenden Charakteristik Achills scheidet sogleich aus, und leicht sieht man, daß nach Entfernung der Verbindungen dies IX. Buch einst ein selbständiges Gedicht war. Es scheidet aus auch die lange Pause zwischen Patroklos' Tod und Achills Rache mit der vom IX. Buch abhängigen Versöhnung (XIX) und der neuen Ausrüstung Achills durch Hephaistos' Kunst (XVIII). Sie ist ermöglicht durch die leicht sich ablösende Erfindung, daß Patroklos in Achills Waffen kämpft. Dadurch schrumpft das ursprüngliche Gedicht vom Grolle Achills auf so kleinen Umfang zusammen, daß man es sich in einem Zuge nach dem Mahl im Männersaal vorgetragen denken kann, wie das zu fordern ist nach allem, was wir von der lebendigen epischen Dichtung der alten Zeit wissen. Es hatte erzählt, wie der Streit zwischen Achill und Agamemnon entbrannte und sogleich weiter, wie die Achaier von Hektor bis an ihre Schiffe gedrängt wurden, wie Patroklos von Achill die Erlaubnis erbittet, wenigstens das Feuer von ihnen abzuwehren, wie er von Hektors Hand fällt und wie Achill, seinen Groll und die heiß ersehnte Sühne vergessend, sogleich sich in den Kampf stürzt, die Leiche seines Freundes rettet und seinen Tod an Hektor rächt. Klar war es disponiert. In der Mitte lag die Peripetie: Achills Nachgiebigkeit gegen Patroklos' mitleidige Bitte. Voran ging, sie motivierend, die Niederlage der Achaier unter Hektors Ansturm, ihr folgte Achills Sieg über Hektor.

Dies Gedicht muß hohen Ruhm genossen haben. Schon die Ilias beweist es. Ist sie doch nichts anderes als sozusagen seine erweiterte Neubearbeitung. Aber ihr Verfasser war nicht

der Erste, der es benutzte. Er hat kleine Epen verarbeitet, die im Anschluß an jenes Gedicht entstanden waren, wie z. B. die Bittgesandtschaft an Achill (IX), den Kampf um die Mauer (XII), die Lösung Hektors (XXIV), die Leichenspiele für Patroklos (XXIII). Und es hatte auch selbst schon Umbildung und Erweiterung erfahren. Das ist besonders deutlich an Patroklos' Tod. Nach der ganzen Anlage des Originalgedichts mußte er von Hektor und allein von ihm besiegt werden, denn an ihm nimmt Achill wildwütende Rache. Der Verfasser der Ilias fand das aber schon abgeändert vor. Der griechische Nationalstolz wollte dem Troer auch diesen Sieg nicht gönnen: so ist denn Apoll eingeschoben, der Patroklos von hinten schlägt, daß ihm die Waffen entfallen, und ein Dardaner, der ihm feige die Lanze in den Rücken stößt, bis endlich Hektor ihm den Todesstoß gibt. Derselbe Chauvinismus hat auch Hektors tapferen Todeskampf behelligt. Wer ihn mit einer giftigen Schlange verglich, die Wut sprühend sich vor ihrer Höhle ringelnd den Feind erwartet (XXII. 93), der hat ihn heldenmütig Stand halten lassen — das ist das Ursprüngliche — der ließ ihn nicht fliehen, wie wir es lesen, der brauchte auch nicht den Götterbetrug, um ihn zum Stehen zu bringen und Achill den Sieg zu verschaffen. Überall zeigt sich dieser exaltierte Nationalismus. Er ist entstanden in den Verteidigungs kämpfen der kleinasiatischen Jonier gegen das erstarkende, sie überwältigende barbarische Lyderreich im VII. Jahrhundert. Das Gedicht vom Groll Achills ist also älter. Es wird dem VIII. angehören, wie es ja auch durch die wilde Rachsucht, die die Leichen der Erschlagenen schändet und den Hunden und Vögeln zum Fraße hinwirft, in höheres Altertum hinaufweist. Dies Gedicht darf, wenn eines, Anspruch auf den Namen Homers machen. Denn es ist das einzige altberühmte Epos, so berühmt wie dieser Dichtername, und die Ilias, die ihn trägt, trägt ihn mit Recht, weil sie sein Gedicht, umgebildet und erweitert wie es war, durch Aufnahme mancher anderen Kleinepen zu mächtigen Proportionen ausgedehnt in neuer Fassung bot. In einer Zeit, wo jenes ehrwürdige Gedicht vom Zorn Achills an seiner Beliebtheit zu Grunde zu gehen drohte, indem es immer weiter ausgedichtet und umgebildet wurde, hat der Verfasser der Ilias es gerettet, indem er mit fester Hand und hohem Künstlersinn es neu aufbaute. Aber auch die Dichtungen, die er mit jenen verband, verdienten wahrlich die Erhaltung. Wir können uns die Produktion kaum lebhaft genug denken. Die in der Ilias erhaltenen Proben zeigen, wie Herrliches sie zu leisten vermochte, und wie reich und verschieden die Begabung dieser Epiker war. Können sich die Schilderungen der Diomedie (V) oder des Zweikampfes des Menelaos und Alexandros (III) mit jeder anderen messen, so bringt die Bittgesandtschaft an Achill (IX) tiefe psychologische Beobachtung und eine feiner ausgebildete Kunst der Rede, Hektors Lösung (XXIV) und besonders Hektors Abschied von Andromache (VI) schlagen so zarte Töne an, wie sie der Dichter des Zornes nur einmal (I. 350) erklingen ließ, als Achill nach dem wilden Streit mit Agamemnon einmal der Mutter sein Leid klagt. In krassem Gegensatz dazu steht der kecke Reckenstreich des Diomedes und Odysseus (X), die nächtlicher Weile ins Troerlager schleichen, den Rhesos ermorden und seine herrlichen Rosse stehlen. Anders ist die frische Volksversammlung im II. Buche stilisiert, in der die unzufriedene Masse revoltiert und der frechste Schreier Thersites von Odysseus verprügelt wird. Und wieder anders das humoristische Gedicht (XIV), in dem Hera, das kluge Weibchen, ihren erhabenen

27. Elfenbeinschnitzerei. Ende VII. Jahrh.
(Nach Hogarth, Ephesos.)

28. Helena Paris, Andromache Hektor,
Kebriones zu Pferd. Schulterbild einer chalkidischen Amphora. Um 550.
(Nach Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei Taf. 101.)

Gatten zu einem Schäferstündchen verführt. Das zeigt, wie falsch die früher weit verbreiteten, auch heute noch nicht ausgestorbenen, aus der antiken Gelehrsamkeit übernommenen Gleichungen sind, 'alt und gut', 'jung und schlecht'. An Kraft, tragischem Pathos und geschlossener Komposition steht freilich der echte Homer, das Gedicht vom Zorne Achills, allein in unserer Ilias, aber an Kunst, Feinheit und Stimmung kommt ihm manches gleich. Gerade die zartesten Stücke dürften aus jüngerer Zeit stammen. Jüngste Teile, wie die Versöhnung (XIX), und das VII. Buch sind freilich gering, aber sie dichtete nicht ein freischaffender Dichter, sondern der Verfasser unserer Ilias, gebunden durch Rücksichten auf die zu einer Einheit zu verbindenden fremden Gedichte.

Die Ilias war das erste umfassende Epos. Seine ungeheure Ausdehnung machte seinen Vortrag am Mahl, auch an Agonen unmöglich. Es verzichtet darauf, indem es im engsten Zusammenhang ohne Halt und Pause weiter und immer weiter erzählt. Nirgends hebt es neu an. Am Ende des I. Buches legen sich die Götter zur Ruhe. 'Die anderen schliefen, nur Zeus nicht' fährt das II. fort. Selbst beim Abschluß des Eidbruchmotivs im VII. ist kein Absatz; in ihn selbst ist schon der Bau der Lagermauer hineingesetzt und Unheil drohende Zeichen werden angefügt, auf die Niederlage der Achaier deutend, die im VIII. mit einer nur in unmittelbarer Fortsetzung verständlichen Drohung des Zeus an die Achaierfreundlichen Götter einsetzt. So geht es weiter. Nicht für Rhapsodenvorträge ist die Ilias gemacht, sondern sie ist aus ihnen herausgewachsen, ein Sammelwerk, das erste Lesebuch der Weltliteratur. An Publikation konnte ihr Verfasser Anfang des VI. Jahrhunderts noch nicht denken. Aber gelesen wurde damals freilich schon und in weiten Kreisen. Die großen Gesetzesaufzeichnungen dieser Zeit sind dafür Zeugnis genug. Die Zusammenfassung der Homerischen Gedichte im Groll Achills war eine Forderung der Zeit, ihr strenger, abrundender, festfügender Aufbau künstlerisches Bedürfnis. Dasselbe beobachten wir am Nibelungenliede. Auch dies ist ein Lesebuch von weitem Umfang ohne Rücksicht auf Einzelvorträge, auch dies der Abschluß dieser Dichtung zu einer Zeit, wo Publikation in unserem Sinne nicht möglich war.

c) ODYSSEE

29. Delphine, von einem Aryballos aus dem Kampanischen Kyme, um 700.
Monumenti dei Lincei XVII (1913) Taf. 45, 4

'Alle Helden waren schon von Troia heimgekehrt', so beginnt die Odyssee anknüpfend an ein verlorenes Epos von ihrer Rückfahrt, 'nur Odysseus, vom Zorn Poseidons verfolgt, wurde noch im zwanzigsten Jahr von Kalypso auf weltferner Insel zurückgehalten'. Die Götter beschließen in Poseidons Abwesenheit ihn zu befreien und heimzusenden. Zugleich geht Athene nach Ithaka, seinen Sohn zu beraten. Wir lernen sogleich das freche Treiben der Freier der Penelope kennen und Telemachs Hilflosigkeit. Vergeblich fordert er ihren Abzug in der Volksversammlung (II. Buch), fährt dann zu Nestor nach Pylos und weiter zu Menelaos nach Sparta, um von seinem Vater etwas zu erfahren (III—IV). Inzwischen gelangt Odysseus, auf Hermes' Befehl von Kalypso entlassen, trotz Poseidon ins Phaiakenland (V), wird freundlich aufgenommen (VI—VIII), gibt sich zu erkennen, erzählt seine Irrfahrten und wird auf einem Zauberschiff schlafend in seine Heimat befördert (IX—XIII). Hier erzählt ihm Athene, daß Freier sein Weib umwerben und in seinem Hause prassen, weist ihn zu seinem alten treuen Sauhirten Eumaios und macht ihn durch Verwandlung in einen alten Bettler unkenntlich (XIII). Während er nun bei Eumaios Näheres erfährt (XIV), holt Athene den Telemach von Sparta zurück (XV), führt ihn sicher am Hinterhalt der bösen Freier vorbei nach Ithaka und zu Eumaios und läßt Vater und Sohn sich erkennen (XVI). Getrennt gehen sie in Odysseus' Haus (XVII). Hier erfährt der Held in Bettlergestalt den Übermut der Freier am eigenen Leibe (XVIII), selbst von Penelope nicht erkannt (XIX), vollzieht an ihnen die Rache mit dem eigenen Bogen (XXII), den keiner von ihnen auch nur zu spannen vermochte (XXI), wird von Penelope aufgenommen (XXIII), erlöst schließlich seinen alten Vater von selbstquälerischem Gram und Athene vermittelt zwischen ihm und den Vergeltung fordernden Verwandten der Freier.

Drei große Teile heben sich deutlich heraus: Odysseus bei den Phaiaken (V—XII), Odysseus in Ithaka (XIII—XXIV), und Telemachs Reise (III—IV). Um sie nicht auseinanderfallen zu lassen, beginnt der Verfasser der Odyssee mit dem Götterbeschluß, Odysseus von Kalypso zu befreien und heimzusenden, verschiebt aber die Ausführung bis zum V. Buch, um indessen das Treiben der Freier in Ithaka und Telemachs Reise zu erzählen. Sie soll gleichzeitig mit Odysseus' Fahrt von Kalypso zu den Phaiaken und mit seinem Aufenthalt dort gedacht werden. Das macht er recht deutlich im XV. Buche, wo er Telemach aus Sparta heimfahren läßt und sogleich zu Eumaios bringt, um dort seinen Vater zu finden. So ist Telemachs Reise zu jedem der beiden anderen Teile in Beziehung gesetzt und die Gefahr des Auseinanderfallens ist durch ihre Zerlegung (III, IV und XV) vermieden. Andererseits ist die Erzählung

der Befreiung des Odysseus von Kalypso und seines Aufenthalts bei den Phaiaken (V—XII) eingeschachtelt in die Schilderung des Freiertreibens, der Nöte von Penelope und Telemach und der Verhältnisse in Ithaka, die die beiden ersten und das Ende des IV. Buches geben und dann vom XIII. fortgesetzt werden. Auch werden diese beiden Teile, die ihrer Natur nach einander ausschließen, da weder Odysseus von Ithaka, noch die Seinen etwas von ihm wissen können, durch den Kunstgriff der Prophezeiung des Teiresias im Hades verknüpft, der den Odysseus auf die Gefahren hinweist, die ihm bei der Heimkehr durch die Freier drohen (XI. 115ff.).

Diese künstlerische Verschachtelung und Verknüpfung zeigt die Hand eines bedachten Ordners: kein Zweifel, ein Mann hat die Odyssee nach festem Plan aufgebaut. Freilich fein ist seine Arbeit nicht, sie gibt von seinem Geschick, seiner Kunst geringen Begriff. Gerade die Stellen, die die drei Teile zusammenfügen, stehen gegen diese selbst weit zurück. Wenn er (XVI. 215) das Schluchzen der Rührung von Odysseus und Telemach bei ihrem Wiedererkennen mit dem Schreien der Adler vergleicht, denen die Jungen genommen sind, so benutzt er recht unpassend ein entlehntes, an sich anschauliches Bild. Ja, die Rede Athenes, in der sie Telemach anweist das zu tun, was im II. Buche erzählt wird, ist geradezu unverständlich, sie wird erst ihrer Entstehung nach wenigstens begreiflich, wenn man sich klar macht, daß sie aus wörtlich übernommenen Stücken des II. Buches zusammengesetzt ist (I. 275—292 = II. 195—197, 215—223). So verfährt kein Dichter mit seinem eigenen Werk: ein unselbständiger Spätling hat unsere Odyssee aus älteren Gedichten aufgebaut. Sie sind unter sich verschieden in Stil, Erzählungskunst, Voraussetzungen und Zielen. Deren Dichter sind es, die die Herrlichkeiten geschaffen haben, die zu allen Zeiten Jung und Alt erfreuen; sie haben dem Epos den Ewigkeitswert gegeben, nicht der Mann, der sie zu unserer Odyssee zusammenfügte. Somit bewährt sich jene Überlieferung von später Sammlung früher getrennter Homerischer Gedichte an der Odyssee als richtig; nur war es nicht ein einfaches Aneinanderreihen, sondern ein, wenn auch nur äußerliches und wenig geschicktes Ineinanderarbeiten. Die Lachmannsche Auffassung von der Entstehung des Epos durch Addition von Einzelgedichten ist damit ebenso erledigt wie die Hermannsche, der sie durch Aus- und Eindichtungen eines einzigen Urgedichts erklärte. Erst recht die aus nicht unberechtigtem Ekel an der Zerstückelungsarbeit hervorgegangene Opposition, die neuerdings wieder zum ältesten Standpunkt zurückkehrt und verzweifelte Anstrengungen versucht, unsere Odyssee als Originalwerk eines einzigen Dichters hinzustellen, der bald köstlichste Poesie, bald öde Langeweile produziert habe.

Verständnis und Genuß der Odyssee sind dadurch auf neue Wege geleitet. Hat ein geringer Dichter — so Schlimmes er sich von Modernen hat müssen sagen lassen, ein letzter Homeride ist er doch — unsere Odyssee aus prächtigen älteren Gedichten klitternd und ausgleichend aufgebaut, so gilt es, sein Werk vorsichtig abzubröckeln, die eingebauten Originalstücke auszulösen und herzustellen. Erst dann werden wir der ‚Homerischen' Poesie gerecht, erst dann können wir sie recht verstehen, besser genießen. Es ist das eine ebenso reizvolle wie schwierige Aufgabe, die heute noch nicht zu allgemeiner Befriedigung durchgeführt ist. Eine Analyse liegt dem Plane dieses Buches fern, einige Andeutungen sind aber wohl am Platz.

Das I. und das XIII. Buch sind es vor anderen, die die drei großen Teile miteinander verknüpfen. Wird dort sowohl Odysseus' Befreiung von Kalypso als auch sein Freierkampf und schließlich die Reise Telemachs vorbereitet, so knotet das dreizehnte Buch die drei Zipfel noch einmal zusammen. Mithin gehört dies wie jenes dem Verfasser unserer Odyssee. Er hatte es nicht leicht. Zwar die Telemachreise war unschwer wieder in Erinnerung zu rufen, nachdem sie plötzlich abgebrochen war (IV. 619): Athene sagt

30. Odysseus unter dem Widder des Kyklopen. Schulterbild einer Kanne von Aigina. Mitte VII. Jahrh.
(Nach Athen. Mitt. XXII.)

es dem heimgekehrten Odysseus und kündigt zugleich an, daß sie seinen Sohn nun zurückholen werde (XIII. 412). Aber auf seinen Irrfahrten bei Kirke, Kalypso und den Phaiaken ist Odysseus der allen Weibern begehrenswerte Mann in blühender Kraft und Schönheit. Odysseus' Abenteuer in Ithaka jedoch beruhen auf der Voraussetzung, daß er durch zwanzig Jahre voller Kämpfe, Not und Gram gealtert und bis zur Unkenntlichkeit entstellt heimgekehrt und von keinem der Seinen, die ihn längst gestorben glauben, nicht einmal vom eigenen Weibe und treuesten Diener erkannt wird, die sich in Sehnsucht nach ihm verzehren. Diesen klaffenden Widerspruch, der allein schon die Möglichkeit ausschließt, daß beide Teile von demselben Dichter konzipiert seien, mußte ausgleichen, wer sie in einem Epos vereinigen wollte. Das Unmögliche zu leisten, hat der Verfasser unserer Odyssee den Götterapparat benutzt. Er läßt Athene den schlafend gelandeten Odysseus über alles Nötige aufklären und ihn dann in einen alten ruppigen Bettler verwandeln. Nach bestandenem Freierkampf beim Wiedersehen mit Penelope ihn zurückzuverwandeln, hat er aber kluger Weise unterlassen. Er fühlte die Lächerlichkeit und bewahrte lieber die rührende Schönheit seiner Vorlage, die die so lange getrennten Gatten in der ersehnten Stunde des Wiedersehens sich fremd gegenübertreten ließ.

* * *

Lösen wir die Knoten des I. und XIII. Buches, so fallen die Teile der Odyssee auseinander. Von ihnen löst sich mit klarstem Umriß die Geschichte von Odysseus' Befreiung von der Kalypso und seinem Aufenthalt bei den Phaiaken heraus (V—XII). Sie bildet einen geschlossenen Ring. Weder vor noch nach ist ein Zusatz nötig, auch nur erwünscht. Lange schon lebt Odysseus auf weltferner Insel, von der Göttin Kalypso in Liebe gehalten; nun soll er endlich heimkehren und wird deshalb zu den Phaiaken geführt, die ihn nach Schicksalsschluß, wie alle Fremden, mit ihrem Zauberschiff sicher ins Vaterland geleiten werden. Das ist voll befriedigend. Der Dichter weiß uns in die glückliche Stimmung des Mannes zu versetzen, der nun endlich, endlich am Ziel seiner Mühen der Heimkehr gewiß ist. Er gibt keine Andeutung, daß ihm dort neue Leiden bevorstehen. Der einzige kurze Hinweis auf die Freier durch Teiresias' Prophezeiung (XI. 115—120) ist als Band zum zweiten Teil unserer Odyssee von ihrem Verfasser eingelegt. Behagen und Anmut schwebt über der Dichtung, und das Gefühl der Geborgenheit aus unendlicher Mühsal wird noch erhöht durch die so lange genährte, nun in letzter Stunde heiß ausbrechende Sehnsucht nach der Heimat. Wer diese Stimmung hat auf sich wirken lassen, sie mitgenießt, der fühlt und weiß, dieser Dichter hat von weiteren Leiden seines Helden nichts gewußt oder nichts wissen wollen. Er läßt ihn gewiß werden, daß er das Ziel seiner Sehnsucht erreiche, in der lieben Heimat wird er dann glücklich leben bis ans Ende. Eine Einheit ist geschaffen: Das Gedicht von Odysseus Irrfahrten.

Sie beginnen nach der Zerstörung Troias und enden mit der Heimkehr. Aber so erzählt dieser Dichter nicht. Er macht vielmehr aus dem größten Teil der Irrfahrten eine Episode. So vermeidet er das ermüdende Nacheinander von Geschichten, die ohne inneren Zusammenhang nur an der Person des Odysseus, wie Korallen an einer Schnur aufgereiht sind. Zugleich gibt er ihnen ein tieferes Interesse und unmittelbare Wirkung, indem er sie dem Helden selber in den Mund legt. Damit hat dieser Dichter ein Meisterwerk poetischer Komposition geschaffen und das Vorbild für alle Icherzählungen. In den knappen Raum einiger Tage drängt er die Geschichte zehn Jahre langer Abenteuer zusammen. Nur *eine* Handlung erzählt er, des

31. Odysseus blendet den Kyklopen.
Bildstreifen vom Krater des Aristonothos. Erste Hälfte VII. Jahrh.
(Nach Monumenti dell' Instituto IX.)

Odyseus Heimführung, und doch weiß er die ganze bunte Fülle seiner Taten und Leiden anzubringen. Er hebt an mit seiner Befreiung von Kalypso und er endet mit seiner Ankunft bei ihr: das ist der Schluß von Odysseus' Erzählung. Der Ring ist vollkommen. Übersichtlich und kunstvoll ist er gegliedert. Der Selbsterzählung des Odysseus von seinen grauslichen Erlebnissen auf wilden Meeren und mit Ungeheuern und unheimlichen göttlichen Wesen am Schlusse entspricht zu Anfang die Schilderung der freundlichen Göttin Kalypso, die ihn liebend hält und der kühnen Fahrt über den weiten Ozean und des fürchterlichen Sturmes, der sein Floß zerschmettert und ihn nackt und bloß an den Strand der Phaiakeninsel wirft. In der Mitte wird seine freundliche Aufnahme durch Nausikaa und ihre Eltern erzählt. Indem der Dichter uns die letzte übermenschlich schwere Fahrt seines Helden miterleben läßt, macht er uns eins mit ihm. Wir glauben ihm willig alle Schrecknisse und Nöte und Wunder, die er selber erzählt. Zugleich sind wir aber von Anfang an sicher, daß nun das Ende seiner Leiden gekommen ist, verkündet doch sogleich Hermes der Kalypso mit dem unweigerlichen Befehl des Zeus den untrüglichen Schicksalsschluß, daß es ihm bestimmt ist, die Seinigen wiederzusehen und in sein Vaterland zurückzukehren. Sie selbst weist ihm dann den Weg zu den Phaiaken, 'um alsbald in seine Heimat zu gelangen'. Freilich, bis er zu den Phaiaken kommt, so kündet sie ihm, sind ihm noch so viele Leiden bestimmt, daß, wüßte er sie, er, wie sie meint, lieber bei ihr bleiben würde. Und wirklich erschaudert der Vielgeprüfte bei dem Gedanken, von ihrer Insel, so weltenfern, daß selbst der Götterbote zu ihr zu fliegen sich scheute, über den unendlichen Ozean allein auf schwankem Floß zu fahren. Aber er wagt es, der Tag für Tag am Ufer sehnend saß und sich in Sehnsucht nach der Heimat verzehrte. So hat der Dichter unser ganzes Herz sogleich für Odysseus gewonnen: wir leiden mit ihm und bangen und hoffen mit ihm. Denn so sicher auch seine Rettung gewährleistet ist, der Dichter weiß uns zu spannen durch seine Schilderung des Sturmes, des Schiffbruchs, des Kampfes mit Wellen und Brandung und der Hilflosigkeit des todmatten, nackten Angespülten. Mit wirkungssicherer Hand setzt er nun daneben das ruhige Behagen des glücklichen Phaiakenvolkes, nicht schildernd, sondern erzählend, wie Nausikaa mit ihren Mägden nach artig eingeholter väterlicher Erlaubnis und schämig versteckter Jungfernhoffnung ans Gestade fährt, die Wäsche zu spülen, wie sie sich des Schiffbrüchigen freundlich annimmt, wie er in ihres Vaters Haus gelangt und der Königin Kniee umfaßt, wie er als Gast ehrenvoll aufgenommen wird und das Versprechen sicheren Heimgeleits gewinnt. Eine unversiegliche Erfindungsgabe hat diese so kontrastierte Idylle mit liebenswürdigen abwechslungsreichen Zügen ausgestattet, die sich wie selbstverständlich aus den Verhältnissen stimmungsvoll ergeben. Nach der Wäsche schlagen die Mädchen Ball. Einer verirrt sich und schreckt den im Dickicht schlafenden Odysseus auf. Er hört das Kichern und naht sich ihnen, die Blöße mit einem Zweige deckend. Kreischend fliehen sie vor dem vermeintlichen Waldschrat, nur die königliche Nausikaa hält Stand, und sie gewinnt er mit klug schmeichelnder Rede. Gebadet und mit frischen Phaiakenkleidern angetan erscheint er ihr wie ein Gott so schön und sie wünscht, daß solch ein Mann ihr beschieden sein möge. Aber nicht selbst führt sie ihn in die Stadt, sie fürchtet die bösen Zungen. Wie fein ist das liebe Mädchen charakterisiert. Und das andere Meisterstück, die Erkennung des Odysseus. Beim Mahle in der Halle des Alkinoos singt der blinde

32. Kirke und Odysseus. Von einer attischen Lekythos um 520.
(Nach Journal of Hellenic Studies XIII.)

Sänger von Odysseus' Taten vor Ilion den lauschenden Phaiaken, die mehr und immer mehr davon zu hören verlangen. Der Held selbst aber schmilzt an seinen eigenen Kohlen in Wehmut, scheu seine Tränen deckend. Nur der freundliche Wirt merkt es, er läßt den Sang abbrechen und erfragt was er ahnt, und nun sagt's der Held: 'Ich bin Odysseus'. Der Dichter hatte es uns längst gesagt und doch versteht er es, uns die Spannung der Phaiaken miterleben zu lassen und erfüllt uns mit Stolz und Freude am Ruhm seines Helden, unseres Helden, den er uns so lieb gemacht.

In diesem Kernstück der Odyssee lernen wir einen Dichter von hohen Fähigkeiten und durchgebildeter Technik kennen. Nur in langer Übung konnte die Homerische Kunst zu solcher Vollendung gelangen. Er war nicht der Erste, der diesen Stoff behandelte. Die Abenteuer des Odysseus waren gewiß schon vor ihm erzählt, einzeln oder in Gruppen, ehe er sie dem Helden selbst in den Mund legte. Wie berühmt sein Werk war, zeigt seine Erhaltung und zeigen Spuren von kleinen Ein- und Umarbeitungen, die schon vor seiner Aufnahme in unsere Odyssee stattgefunden hatten.

* * *

Der zweite Teil des großen Epos ist mit Erzählungen von Odysseus' Leiden und Taten in Ithaka gefüllt. Sind seine Irrfahrten aus mythischer Wurzel entsprossen — all diesen Abenteuern liegt die Vorstellung zu Grunde, daß Odysseus ins Totenreich dringt und aus ihm zurückkehrt: die Phaiaken, d. s. die grauen Schatten, so gut wie Kalypso d. i. die Verbergerin, und die böse Zauberin Kirke und die Menschenfresser und Lotophagen und Sirenen und Skylla und Charybdis sind Wesen des Jenseits — so haben jene ihren Ursprung in einem auch in anderen Literaturen viel behandelten Novellenmotiv, das einem seefahrenden Volke wie den Griechen vor anderen nahe lag: die unverhoffte Rückkehr eines lange Abwesenden, Totgeglaubten. Gesteigert ist es durch die Erfindung, daß gerade da sein treues Weib nun endlich dem Drängen neuer Freier nachzugeben im Begriffe steht. Mehrere dichterische Gestaltungen

32. Odysseus zwischen den Sirenen durchfahrend. Von einer attischen Lekythos. Um 520.
(Nach Journal of Hellenic Studies XIII.)

dieses Vorwurfes lagen dem Verfasser unserer Odyssee vor, er hat aus ihnen Schönstes ausgewählt, doch glückte es ihm nicht, es zusammenzuschmelzen, konnte wohl auch nicht glücken. So steht die zweite Hälfte gegen die Bücher V—XII an Geschlossenheit weit zurück, und peinlich fallen seine seichten Verbindungsstücke neben tiefer Poesie auf.

Von stiller Schönheit ist die erste Begegnung der lange getrennten Gatten im XIX. Buche (96—475). Da schildert ein Dichter von tiefer Seelenkenntnis, wie Odysseus als Fremdling am eigenen Herde von seiner nichts ahnenden, oft betrogenen und doch im Herzenswinkel immer noch hoffenden Gattin verhört wird, ob und was er von Odysseus wisse, und wie er vorsichtig ihr nah und näher die Erkenntnis zu bringen versucht und ihr ängstlich immer wieder ausweicht, obwohl sie in Wehmut dahinschmilzt wie der Bergschnee im Frühlingswinde, während Odysseus seine ganze Selbstzucht anwenden muß, um nicht mit ihr zu weinen, bis dann schließlich seine alte Amme, die ihm die Füße waschen soll, ihn an einer Narbe erkennt. Da bricht dies edle Gedicht ab. Der Verfasser unserer Odyssee konnte jetzt die Erkennung des Gatten noch nicht brauchen, er greift also zum bequemen Götterapparat, läßt Penelope von Athene einschläfern. — So zart und fein wie dies Stück, so stark und männlich ist das XVIII. Buch, das Odysseus als Bettler zwischen den frechen Freiern zeigt, die ihn zum Faustkampf mit einem anderen Bettler treiben, ihn verhöhnen und mißhandeln bis auf den einen freundlichen Amphinomos. Vieles auch im XXI. und XXII. Buche, wo erzählt wird, wie Penelope dem Manne ihre Hand verspricht, der des Odysseus Bogen spannen und durch zwölf Axtösen schießen könne, und wie Niemand auch nur das Erste vermag, bis schließlich der alte Bettler sich die Waffe erbittet, sie spannt, den Meisterschuß tut und dann auf die Schwelle des Saales springt, den Ausgang sperrend, und die zu spät ihn erkennenden Freier mitleidlos zusammenschießt. Ein drittes Gedicht, das mit diesen zusammengearbeitet uns vorliegt, hatte das einfache Motiv durch mehrere Personen bereichert und die Szenerie erweitert: es gab Odysseus seinen herangewachsenen Sohn Telemach als Mitkämpfer zur Seite, führte sie auf der Alm beim treuen, gastlichen Sauhirten Eumaios zusammen, und stellte diesem den frechen Ziegenhirten Melanthios gegenüber, der seinen unerkannten Herrn mit Fußtritten begrüßt. Die genannten Gestalten und Szenen prägen sich alle Jedem unvergeßlich ein, den Zusammenhang im Einzelnen vergißt man immer wieder: er ist eben geringe Zutat, nur um Verbindung und Ausgleich zu schaffen gemacht; jene sind Erzeugnisse wahrhaft großer Dichter und tragen unzerstörbares Leben in sich.

* * *

34. Von der chalkidischen Amphora. Abb. 28 auf Seite 33. Um 550.

In den Anfang der Odyssee hat ihr Verfasser noch ein Gedicht fast unberührt eingearbeitet, das in seiner Eigenart bisher verkannt und in seinem Reiz kaum genügend gewürdigt ist: Telemachs Reise zu Nestor und Menelaos (III, IV). Nicht Odysseus, sondern Telemach hat das Interesse des Dichters. Er führt uns den eben mannbar gewordenen Jüngling vor, wie er den ersten Versuch macht, selbständig zu handeln und in die Welt zu sehen, von der in das verwaiste Haus auf dem kleinen Eiland nur dunkle Kunde gekommen ist. Welche Verhältnisse in Ithaka herrschen, darum hat sich dieser Dichter nicht gekümmert. Um sein Werk in die Odyssee einzupassen, hat deren Verfasser ein paar Hinweise auf die Freiernot und Verbindungsstücke an- und eingefügt. Telemach will vom verschollenen Vater Kunde einziehen. Ihn im Heroenstil als jungen Helden ohne Furcht und Tadel hinausstürmen zu lassen, ging kaum an, da es nicht galt, Gefahren und wilden Feinden zu begegnen, sondern zu Freunden seines Vaters zu fahren. Und so hat denn dieser Dichter den halben Jungen — man möchte sagen modern realistisch in genierter Befangenheit und landjunkerlicher Ungeschicktheit gezeichnet. In dem feinen Humor liegt der Reiz seiner Erzählung, der wie bei jedem rechten Künstler im scheinbar sachlichen Bericht schelmisch versteckt liegt.

Zuerst bedarf Telemachs Hilflosigkeit eines Hofmeisters: in Mentors Gestalt geleitet ihn Athene zu Nestor. Er traut sich nicht und fragt: 'wie soll ich ihn anreden, ich geniere mich'. So geht sie denn voran, nimmt die erste Begrüßung entgegen, während der schüchterne Junge schweigend ihr nachtut. Endlich, als Nestor fragt, faßt er sich ein Herz — 'Athene flößte ihm Mut ein' — und er bringt sein Anliegen vor, vom Vater Odysseus zu hören. Nun ist das Eis gebrochen, Telemach fragt weiter, und als er dann zur Nacht ins Haus geladen wird, sieht Athene ihre Führerrolle erledigt und entschwindet. Am anderen Tage vom Nestorsohn Peisistratos nach Sparta gefahren und von Menelaos gastlich aufgenommen und gespeist, flüstert er jungenhaft seinem Genossen, der auf der Fahrt rasch sein Vertrauter geworden ist, heimlich seine staunende Bewunderung über die königliche Pracht dieses Palastes zu, das dem ländlich Gewöhnten herrlich wie das olympische Haus des Zeus erscheint — zum Vergnügen des Menelaos, der, ein vollendeter Weltmann, väterlich freundlich die nicht für ihn bestimmten Worte aufnimmt. Als Menelaos dann von seinen Fahrten spricht, von der Üppigkeit Libyens und versichert, gern zwei Drittel seines Reichtums hingeben zu wollen, könnte er die Gefährten, vor allen Odysseus retten, da gehen dem guten Jungen die Augen über, und er verstummt gänzlich, als Helena, die Vielgerühmte, gefolgt von Dienerinnen, mit köstlich fremdländischem Gerät eintritt und ihn an seiner Ähnlichkeit mit dem Vater erkennt. Peisistratos muß das Wort für den ganz Verschüchterten nehmen. — Aber so zierlich und liebevoll humoristisch Telemach behandelt ist, er gibt doch nur den Stoff für den Rahmen dieses Gedichts. Ihn füllen die Erzählungen von Nestor, Helena und Menelaos über die Heimkehr der Helden von Troia, über Odysseus' Taten dort, und über das, was der überlistete Seegreis an Ägyptens Küste dem Menelaos offenbart hatte. Diese Stoffe waren dem Publikum des Dichters aus anderen Epen bekannt. Der Reiz liegt in der neuen Art, wie sie hier

verwendet werden, wie Nestor breit behaglich als Augenzeuge berichtet, wie Menelaos und Helena sich in Erinnerungen an Odysseus ergehen und wie schließlich mit allerliebstem Kunstgriff das, was Menelaos nicht wissen konnte, dem allwissenden und Schicksalkundigen Seegreis in den Mund gelegt wird. Der erzählt auch von Odysseus und hatte vermutlich im Originalgedicht mehr erzählt, als der Verfasser unserer Odyssee an dieser Stelle brauchen konnte.

Anlage und Stil weisen dies Gedicht der Telemachreise in die Spätzeit epischer Kunst. Es sucht den bekannten und poetisch ausgearbeiteten Stoffen neue Seiten durch raffiniertere Art der Erzählung, kompliziertere Komposition und andere Einstellung abzugewinnen. Das Interesse ist nicht mehr das Stoffliche, es liegt ganz und gar in der Kunst der Darstellung und neuer Beleuchtung und in der Vertiefung des Eindrucks, die dadurch erzielt wird, daß Beteiligte selbst erzählen und Nahestehende von dem Berichte erschüttert werden. Die Telemachreise ist ein typisches Beispiel der letzten Phase Homerischer Kunst. Auch das Gedicht, das Odysseus Irrfahrten in einer Icherzählung bei den Phaiaken gibt, steht schon diesem Typus nahe. Beide zeigen die Unrichtigkeit der weitverbreiteten Vorstellung, daß die späten Homeriden unfähig gewesen sind, und daß für das heroische Epos das Urteil 'alt und schön, jung und schlecht' gelte. Es stammt letzten Endes aus dem unbewiesenen Glauben an die Herrlichkeit der Volksdichtung, die natürlich in hohes Altertum zurückverlegt werden mußte. Vorurteilsfreie Betrachtung bestätigt vielmehr das Selbstverständliche, daß auch das Epos sich aus einfacher Erzählung zu immer komplizierteren Formen entwickelt hat. Daß auch wahre Künstler sie handhabten und mit Inhalt zu erfüllen wußten, zeigen jene beiden Gedichte. Der letzte Abschluß freilich, die Komposition unserer Odyssee aus mehreren einst selbständigen Epen, ist kein Zeugnis Form beherrschender Kunst. Aber die Aufgabe, berühmte und beliebte Gedichte möglichst unversehrt zu einheitlichem Bau zu vereinigen, war überaus undankbar, auch dann kaum lösbar, wenn tiefer und breiter eingegriffen wurde. Daß der Verfasser des Odyssee das nicht getan hat, dafür kann ihm nur gedankt werden.

Diese Epen, die zu unserer Odyssee zusammengearbeitet sind, waren verschiedenen Umfangs. Konnte die Telemachreise, nicht größer als etwa Hesiods Theogonie, bequem an einem Abend vorgetragen werden, vielleicht auch das eine oder andere der Ithaka-Abenteuer, so ist doch der feste Kern des Ganzen, das Irrfahrtengedicht (V—XII), dafür wohl schon zu groß. War es auch ursprünglich kürzer, wie die Hadesfahrt (XI) eine offenbare Einlage ist, da ja Kirke dem Odysseus weit besser die Heimkehr weist (XII. 25—142) als der Schatten des Teiresias, ebenso die Schilderung des Hauses des Alkinoos (VII. 82—134) u. a., so bleibt es doch reichlich lang für einen Vortrag. Es war aber schon wie unsere Odyssee eine abschließende Zusammenfassung, freilich eine wahrhaft künstlerische. Voraus liegen ihr Gedichte, die einzelne Abenteuer des Odysseus erzählten, wie bei Kirke oder beim Kyklopen. Gerade sie waren, wie die bildliche Überlieferung zeigt, altberühmt und viel behandelt. Das Letzte trägt auch noch in unserer Odyssee deutlich Spuren der Erweiterung durch das 'Niemand'-Motiv.

So blicken wir in die Entwicklung des Epos hinein. Das kleine in sich abgerundete Gedicht ist das älteste und es hält sich dauernd beim Mahl im Herrensaale wie beim Wettkampf der Rhapsoden. War aber der Rhapsode des Interesses seiner Zuhörer sicher, wie Demodokos von den Phaiaken zu weiteren Vorträgen veranlaßt wird, so faßte er wohl mehrere Kleinepen zusammen, und, war er ein Künstler, so verband er sie durch geschickte Einstellung und Anordnung zu einer Einheit. Die Kraft des Vortragenden und die Geduld der Zuhörer bestimmten die Grenzen. Mögen sie auch an langen Winterabenden größer gewesen sein, als wir uns

zutrauen, wie an der dalmatinischen Küste noch jetzt epische Heldengedichte am Ramasanfest beinahe Nächte hindurch das Publikum fesseln, daran ist nicht zu denken, daß ein Epos vom Umfange unserer Odyssee jemals in einem Zuge vorgetragen ist. Diesen poetischen Zweck kann also sein Verfasser gar nicht verfolgt haben. Wie er selber schon schriftliche Vorlagen verarbeitet hat, so hat er es geschrieben und an Leser gedacht. Nur in behaglicher Lektüre kann der Aufbau und Zusammenhang des Ganzen überblickt und gewürdigt werden. Die Odyssee steht am Ende der lebendigen Odysseedichtung und bedeutet ihren Abschluß. Sie ist nicht älter als das VI. Jahrhundert, gehört sogar in die Zeit des Peisistratos. Wie die Ilias ist sie eine künstlerisch zusammengearbeitete Sammlung älterer kürzerer Gedichte, ein Lesebuch wie Parzival und Nibelungen, die alle, wenn sie auch natürlich in Stücken gelesen oder vorgelesen wurden, doch ein Ganzes bilden und als solches erfaßt sein wollen.

d) DIE KYKLISCHEN EPEN

Die Ilias schloß die Kleinependichtung um den Groll Achills ab, zugleich aber begann sie eine neue Literaturgattung der zusammenfassenden Großepen. So weit sie auch ihre Grenzen gedehnt, im Rahmen des Achillesgrolles den ganzen troischen Krieg rückwärts und vorwärts deutend geschildert hatte, sie mußte viele altberühmte und jüngere Kleinepen beiseite lassen, die diesen Rahmen gesprengt hätten. So war Achills Tod gewiß schon vor ihr besungen, weist sie doch wieder und wieder auf ihn als ein Allbekanntes hin. Auch Aias, neben Achill der große Held vor Ilion, und sein Tod von eigner Hand hatte natürlich Dichter angezogen. Ilions Untergang und der Grund des ganzen Krieges, Helenas Entführung und was Paris dazu getrieben, waren schon behandelt worden, ehe unsere Ilias geschaffen wurde. Kennt sie doch das Parisurteil (XXIV. 28) und erzählt sie doch im VI. Buch, wie die geängsteten Troerinnen um Rettung beten, was man sich lieber nach Hektors Tode als bei seinen Lebzeiten denken möchte. Das sind schon späte Sprossen des sich immer mächtiger auswachsenden Baumes der troischen Sagendichtung. Ist doch der Tempel die Burggöttin Athene, zu der sie wallfahrten (VI. 257), erst auf den Trümmern des alten Ilion schwerlich vor dem VII. Jahrhundert erbaut. Es gab eine Fülle von Stoffen diesseits und jenseits der Ilias, die die Phantasie der Dichter und die Neugier der Hörer reizten. In Kleinepen waren sie z. T. schon um 600 ausgebildet und wurden gewiß weiter gepflegt. Schließlich hat sie dann im Laufe des VI. Jahrhunderts ein Dichter nach dem Vorbilde des Iliasdichters zusammengearbeitet und sie zur Ilias als Vorgeschichte und Nachgeschichte in engste Beziehung gesetzt, so daß sie mit ihr zusammen eine einzige große Geschichte des troischen Krieges in epischer Form darstellten. Jene ist unter dem uns unverständlichen Titel der Kyprien gegangen, diese als 'kleine Ilias' bezeichnet worden, von der einzelne Teile Amazonia, Aithiopis und Iliupersis (d. i. Zerstörung Ilions) genannt wurden. Beide sind später wie die Ilias in 24, so je in 11 Bücher geteilt.

Der erhaltene Anfang der Kyprien zeigt, daß ihr Verfasser diesen ungeheuren Epenkomplex als einheitliches Ganzes gefaßt wissen wollte und zahlreiche Beziehungen zur Ilias und zur 'kleinen Ilias' bestätigen das: 'Einst bedrückten unzählige Menschenmassen die Erde; da beschloß Zeus voll Mitleid, sie zu erleichtern; er erregte den großen Streit um Ilion und es starben die Helden in Troia, Zeus' Ratschluß vollendete sich.' Mit Nemesis erzeugte Zeus die Helena, und Thetis, die einen Sohn gebären sollte größer als sein Vater, ward mit Peleus vermählt, der mit ihr Achill zeugte. Bei der Hochzeit entbrannte der Schönheitsstreit der drei Göttinnen, den Paris um Helenas Preis für Aphrodite entschied. So waren mit künstlerischem Takt sogleich die drei Hauptpersonen in den Vordergrund gestellt. Nun folgten all die schönen Geschichten vom Raub der Helena, die schon vorher Theseus entführt hatte, vom Tode der Dioskuren, ihrer Brüder, von der Werbung ihrer eidlich verpflichteten einstigen Freier gegen den Entführer, von Palamedes und Odysseus, von Telephos

35. Achilleus lauert dem Troilos am Brunnen auf.
Von einer korinthischen Flasche des Timonidas. VI. Jahrh.
(Nach Athen. Mitt. XXX.)

und Achill, von Aulis und der Landung in Troia. So war die Geschichte bis unmittelbar an die Ilias geführt, die hier nun anschloß. An sie fügte sich so nahe die 'kleine Ilias', daß der letzte Vers des letzten Iliasbuches zur Ankunft der Amazone überleitete. Es folgten Achills Kämpfe mit ihr und Memnon, sein Tod durch Paris' Pfeilschuß, der Streit um seine Waffen, der Aias zum Selbstmord trieb, Philoktets und Neoptolemos' Einholung, der Raub des Palladions, das hölzerne Pferd und der nächtliche Vernichtungskampf im überlisteten Ilion. Wenn wir, wie einst die Griechen, diese Fülle von Taten in dieser Abfolge als eine einheitliche Geschichte kennen, so zeigt das am besten ihre feste Geschlossenheit und beweist, daß ein Mann sie nach wohlbedachtem Plan mit sicherer Hand so gefügt hat.

Aber noch weiter dehnte sich der Kreis. Selbständig hatte sich die Sage von den Irrfahrten des Odysseus ausgebildet, die, nachdem er einmal unter die Helden gegen Troia aufgenommen war, an seine Heimkehr von dort angeknüpft wurden. Das erregte die Neugier nach den weiteren Schicksalen auch der übrigen Helden, und es entstanden kleine Epen dieses Inhaltes, vor allen von Agamemnon, der eben zurückgekehrt heimtückisch unter Mitwissen seiner Gattin Klytaimnestra von Aigisth ermordet war. Auch sie wurden nun einheitlich mit Ausschluß der Odysseus-Abenteuer in kunstvoller Komposition zusammengefaßt, unter dem Titel 'Nostoi' (d. i. Heimkehren) oder 'Rückkehr der Atriden' bekannt. Sie bildeten die Brücke von den troischen Epen zur Odyssee, die in ihrer letzten Ausgestaltung, wie sie uns vorliegt, schon jenes Epos voraussetzt und an es anknüpft 'Alle waren schon zu Hause, nur ihn allein hielt Kalypso fern.' Auch die Odyssee ist schließlich noch in einem späten Epos 'Telegonie' bis zum Tode des Helden durch seines eigenen und der Kirke Sohnes Hand, des Telegonos, fortgesetzt worden.

So ist denn schließlich ein, wenn auch nur lose gefügter Epenkranz zustande gekommen, der den ganzen troischen Krieg von Uranfang her bis zur Heimkehr und bis zum Tode seines letzten Helden erzählte.

Nicht genug damit. Auch der andere große Sagenkreis, der sich um Theben gebildet hatte, wurde zu den troischen Epen in Beziehung gesetzt. Waren doch die Väter des Diomedes und Sthenelos, Tydeus und Kapaneus mit den Sieben gegen Theben gezogen, dem Oidipussohne Polyneikes sein Erbe von seinem Bruder Eteokles mit Gewalt zu verschaffen, waren dort in furchtbarem Kampfe gefallen mit ihren Genossen und waren gerächt von ihren Söhnen, den Epigonen, die Theben eroberten, unter ihnen jene Troiakämpfer, die sich in der Ilias vor Agamemnon stolz rühmen, weit besser zu sein als ihre Väter (IV. 405).

Diese thebanischen und troischen Gedichte, aber keine weiteren, bildeten den 'epischen Kyklos'. Er umfaßte also die große Heldensage, die dichterisch verklärte Geschichte der griechi-

schen Vorzeit. Schon Hesiod (Werke und Tage 160) begreift sie in den Kämpfen um Theben und Troia. Eine ähnliche Erscheinung beobachten wir am Rolandsliede, um das schließlich sich die ganzen Karlsagen als ein großer Kreis zusammenschlossen. Dieser Trieb zu kyklischen Bildungen liegt in solchen Stoffen, die aus geschichtlicher Erinnerung erwachsen, in freier Dichtung nach allen Richtungen ausgebildet, das Bedürfnis zeitigen, schließlich eine geschlossene fortlaufende Geschichte bis in ihre ersten Ursachen und bis in ihre letzten Folgen hinein zu entwickeln.

Dieser ganze 'epische Kyklos' galt ursprünglich als Werk Homers. Dazu noch 'Hymnen' auf Götter, die nichts anderes sind als kleine Epen, nur daß sie statt von Helden Geburt und Taten und Leiden einzelner Götter erzählen mit kurzem Anruf an sie an Anfang und Schluß. Doch schon in der Mitte des V. Jahrhunderts begann die Kritik in den Kreisen der Sophisten. Herodot, mitten innestehend in dieser Bewegung, zweifelt an der Echtheit der 'Epigonen' und spricht die 'Kyprien' dem Homer ab, weil sie in einer verschwindenden Kleinigkeit zur Ilias im Widerspruch stünden. Es ist charakteristisch für die Homerkritik, daß solch kleinliches Aufstöbern von Unebenheiten an ihrem Anfang steht und bis auf unsere Tage sich halten und als wissenschaftliche Forschung blähen konnte. Es war aber nicht die einzige Methode. Bei Aristoteles, Kallimachos, Horaz lesen wir tiefere, entscheidende Beweise: Ilias und Odyssee hält fest geschlossene, klar abgerundete Komposition um eine einzige Handlung, den Zorn Achills diese, Odysseus' Heimkehr jene, während die anderen Epen weit ausholend vierlerlei erzählten, eins ans andere reihend. So blieben nur Ilias und Odyssee als Homerische Gedichte übrig. Aber auch an die Odyssee wagte sich schon antike Kritik und sprach sie Homer ab. Doch ihre Verteidiger siegten: der für die Folgezeit entscheidende Homerkritiker Aristarch entschied sich für sie, und so ist sie seit dem II. vorchristlichen Jahrhundert nicht mehr angefochten. Von der Ilias allein ist Homers Name stets untrennbar geblieben. Neben ihm hatten antike Gelehrte eine Reihe anderer Namen altepischer Dichter ausgegraben wie Stasinos, Hegesinos, Lesches, Arktinos, Theodektes, Kreophylos und, wie Philologen sind, versuchten sie die ihres Dichters beraubten Gedichte diesem oder jenem gedichtlosen Dichter durch kühne Vermutungen zuzuweisen. Die zunächst mit geziemender wissenschaftlicher Zurückhaltung geäußerte Vermutung wurde in der Schule bald als erwiesene Tatsache behandelt, da man doch Kindern nicht mit Hypothesen kommen konnte und sich nicht durch das Bekenntnis des Nichtwissens blamieren mochte, wenn sie fragten, wer denn nun die Kyprien gedichtet habe. So haben denn in der späten Überlieferung alle diese alten Epen ihre obskuren Verfasser erhalten, während die alte Zeit sie Homerisch nennt, die Zeit der Gelehrsamkeit sie ohne Dichter zitiert oder mehrere Namen zweifelnd nennt.

Die Reste der griechischen Epiker hat nach Vorgängern Kinkel zusammengestellt: Epicorum Graecorum Fragmenta, Leipzig 1877.

Die Reste des Troischen Kyklos hat neu bearbeitet und den ganzen rekonstruiert Bethe, Homer II (1922) S. 149ff.

36. Aias reißt Kassandra von der Bildsäule der Athene. Relief von einem Bronzestreifen aus Delphi, um 600.
(Nach Fouilles de Delphes V.)

e) DIE KUNST HOMERS

Die Griechen haben Homer den Vater der Poesie genannt. In der Tat zehrt ihre ganze Dichtung von seinem Gute. Kein griechisches Epos konnte sich von seinem Vorbilde befreien und durch Vermittelung Vergils hat er auf die ganze epische Literatur unseres Kulturkreises gewirkt. Auch Elegie, Lyrik, Tragödie haben seinen Einfluß erfahren und so hat er auch durch sie wieder weithin die europäische Poesie befruchtet.

37. Eberjagd. Unterster Bildstreifen der jonischen Busirishydria aus Caere. Um 520.
(Nach Monumenti dell' Instituto VIII.)

Auch Vater der griechischen Nation dürfte Homer heißen. Ist doch das Homerische Heldenepos früh Gemeinbesitz aller griechischen Stämme geworden. Erleichterte auch seine Sprache, jonisch mit äolischem Einschlag, seine Verbreitung durch diese beiden und die sprachlich verwandten Landschaften zu beiden Seiten des Ägäischen Meeres, den Dorern und Nordwestgriechen war sie fremd; dennoch haben auch dorische Staaten wie Sparta, Argos, Korinth spätestens seit dem VII. Jahrhundert Homer aufgenommen. Es war eben die Macht der Poesie, die ihr überall, wo griechische Zunge klang, Eingang verschaffte. Sie einigte zum ersten Mal ideell die unübersehbar sprachlich und staatlich zerspaltenen Griechen. Ein unschätzbarer Erfolg, vergleichbar nur der Wirkung Dantes, der durch seine divina comedia den Italienern die einheitliche Sprache der Bildung und gemeinsamen idealen Besitz und damit ein Nationalgefühl gab.

Mit Recht sahen die Griechen in den Homerischen Epen aber auch die Grundlage ihres geistigen Lebens und ihrer nationalen Geschichte. Die Ilias war das Buch, aus dem ihre Kinder seit dem VI. Jahrhundert lesen und fühlen lernten und sich begeistern für Heldentum und Seelengröße. Homer, d. h. jener immer gesuchte große Dichter, der den Kern der Ilias geschaffen, selbst Erbe einer reichen und hohen Kunst, und mit ihm vereint die bunte Reihe zahlreicher Kunstgenossen und Nachfolger, dieser 'Homer' hat den Griechen ihre Heldensage geschaffen und ihre Götter gebildet. So wenig diese in Glauben und Kult lebten, so wenig ist jene Geschichte. Freilich liegen ihr geschichtliche Erinnerungen zugrunde, doch sind sie spärlich, und zeitlich und räumlich weit getrennt, aber das, was sie lebendig und allen Zeiten wert macht, ist Poesie, ist eben das Werk jener vielen Dichter, die Jahrhunderte lang große Er-

38. Abschied des Amphiaraos von Eriphyla
und den Seinen. Schulterbild einer korinthischen Amphora. Um 550.
(Furtwängler-Reichhold, Taf. 121.)

innerungen pflegten, preisend erhoben, frei dichtend umgestalteten, zusammenfaßten und schließlich neu schufen zu hohen Bildern reiner Menschlichkeit. Weil sie scharfe Typen menschlicher Charaktere in ihren Leidenschaften, Wünschen, in Freude und Kummer, Sehnsucht und Verzweiflung sind, deshalb sind diese Gestalten jederzeit Allen verständlich und prägen sich Jedem ein: Achill der tatenfrohe Jüngling, gehemmt von Mißgunst und überschattet von früher Todesahnung, Agamemnon der geringere Mann in höherer Stellung, Hektor der heldenmütige Verteidiger den Tod im Auge, Odysseus, dem keine Not und keine Zeit den Willen zur Heimkehr bricht, Penelope, die die Treue wahrt und hofft und glaubt, und so viele Andere noch. Keine Pose und Unwahrhaftigkeit, keine falsche Scham, keine anerzogene Moral, keine Drapierung mit geborgten Ehrbegriffen, alles Gesundheit, Echtheit, Menschheit. Und klar, einfach, allverständlich wie sie selbst, sind ihre Handlungen, so ganz menschlich aus menschlichsten Eigenschaften heraus: Selbstbewußtsein und Mißgunst, Zorn, Haß, Rache, Hinterlist und Feigheit, Grausamkeit, Mitleid, Selbstsucht und Begierde, Kameradschaft und Gattentreue, Pflichtbewußtsein und Opferbereitschaft, Liebe und Heimweh. Wie sie Glück und Qual und Verderben über die Menschen bringen, schildern Ilias und Odyssee. Das ists, was jene zur erschütternden Tragödie macht und diese uns ins Herz legt. Denn so schön es ist, wenn gewaltige Kämpfe und bunte Abenteuer mit beweglicher Phantasie und lebhaftem Temperament erzählt werden, ein Kunstwerk im hohen Sinne wird nur geboren, wenn umdeutende und neu ordnende sittliche Leidenschaft sie durchdringt und gestaltet. Sie macht ihre Helden erst wahrhaft heroisch.

Daneben haben die Homerischen Dichter noch ein anderes, äußeres Mittel angewandt, sie ins Grandiose zu steigern, indem sie die Götter lebendigsten Anteil an ihren Handlungen nehmen ließen. Auch die Götter spalten sich in feindliche Parteien, der Erdenhader spiegelt sich im Himmel wider, die ganze Welt dreht sich um Achills Groll und Genugtuung. So wurden diese Götter leibhaft anschaulich und sie sind heute noch lebendig und werden es immer bleiben, weil Dichter ihnen ein Leben eingehaucht haben wie das menschliche mit allen menschlichen Bedürfnissen und Eigenschaften, guten und schlechten, und doch in Himmelshöhen entrückt, fähig, die Seligkeit bei Nektar und Ambrosia unwandelbar heiter zu genießen.

In der uns vorliegenden abschließenden Form der Homerischen Geschichte ist die Götterwelt virtuos zu einem technisch poetischen Apparat ausgebildet. Götterszenen werden benutzt, den riesigen Stoff zu gliedern. Sie markieren seine großen Abschnitte, schließen ab oder leiten

39. Wagenrennen, Dreifüße als Preise, Preisrichter. Vom Korinthischen Amphiaraoskrater, Um 550.
(Nach Furtwängler-Reichhold Taf. 121.)

eine neue Wendung ein. Zeus' Willen und sein Wissen um das Schicksal geben dazu im Verein mit dem Widerstreit entgegenstrebender Götterwünsche jederzeit die Möglichkeit. Die übernatürliche Göttermacht hebt die Handlung auch über Unmöglichkeiten spielend hinweg und gleicht Widersprüche aus. Tritt Athene zu Diomedes auf den Wagen, so verwundern wir uns nicht, wenn er Übermenschliches leistet. Und wenn sie den waffenlosen Achill mit der Aigis bekleidet, ihm eine flammensprühende Wolke ums Haupt legt und mit ihm zugleich ihre Stimme erhebt, so wird das Unmögliche möglich, daß die Troer ihren Siegeslauf hemmen trotz der haltlosen Flucht der Achaier und ihrer zerstörten Mauer. Mit anschaulicher Plastik wird dieses Kunstmittel verwendet, wenn ein aufsteigender Gedanke, ein Entschluß durch die Erscheinung einer Gottheit und ihren Zuspruch dargestellt wird, oder das, was den Menschen bewegt, in ein Zwiegespräch mit einem freundlichen Gotte verlegt wird, am schönsten in der Klage des tief gekränkten Achill an seine göttliche Mutter (I. 350).

Die Plastik ist überhaupt eine hervorstechende Eigentümlichkeit des Homerischen Stils. Sie liegt nicht nur im scharfen Sehen jedes Bildes und in der frischen Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit des Ausdrucks, sie liegt vor allem in der Relieftechnik, die die Figuren ohne Überschneidungen auf glatten Hintergrund setzt. Uns erscheint es als hohe künstlerische Weisheit. Tatsächlich ist es mehr naiver Instinkt und das Unvermögen, malerisch zu sehen, das Gesamtbild aufzufassen, das Einzelne in seiner Umgebung und mit ihr zugleich zu sehen. Die Homerischen Dichter isolieren das Objekt, sie vergessen, indem sich ihre Aufmerksamkeit ganz auf dies selbst mit all seinen Eigenheiten konzentriert, daß es zwischen anderen, daß es auf der Erde und unter dem Himmel steht. Sie sehen nur den einen Helden und seinen Gegner und kümmern sich nicht um das Kampfgetümmel zu seinen Seiten, vor und hinter ihm, nicht um Berg und Fluß, um Stadt und Meer. So sieht der Naive, so schildern heute noch die meisten Menschen. Die Homer gleichzeitigen Maler zeichnen im schärfsten Gegensatz zur kretischen Kunst des zweiten Jahrtausends ebenso wie er die Einzelfigur ohne Licht und Schatten, ohne Boden und Hintergrund, jede für sich, und wenn sie größere Kompositionen geben, so reihen sie die Einzelfiguren einfach nebeneinander in langen Streifen, und in ihrer Freude an jeder finden sie auch kein Arg darin, in demselben Bilde mehrere Handlungen nebeneinander zu stellen, die nur nacheinander stattfinden können. Es fehlt diesen Künstlern allen, ob sie dichten

40. Moiren aus dem Hochzeitszuge zu Peleus und Thetis. Vom Schulterbild des Klitias am attischen Krater des Ergotimos (Françoisvase). Um 560.
Die Innenzeichnung der Gesichter ist verlöscht. (Nach Furtwängler-Reichhold.)

oder bilden, die Fähigkeit das Einzelne im Ganzen zu sehen, die Fülle der Erscheinungen zu erfassen und sie unter einen Augenpunkt zu stellen. Sie haften am Detail. Homer scheut sich nicht, selbst in Augenblicken höchster Spannung ein Detail mit liebevoller Ausführlichkeit zu schildern, eine Waffe, eine Bewegung, ja ein Gleichnis bis ins kleinste auszumalen. Das empfinden wir als epischen Stil und viele Epiker versuchten, es Homer nachzutun: es ist nicht anders, als wenn ein archaischer Maler zeichnet. Darin liegt das Eingeständnis, daß primitives Sehen gewissen Kunstgattungen Vorzüge gibt, die höher entwickeltes Kunstvermögen nicht zu bewahren versteht. Von dieser Erkenntnis des naiv primitiven Sehens aus erklären sich wie manche Vorzüge, so auch manche Eigentümlichkeiten des Homerischen Stils. Gleichzeitige Ereignisse werden erzählt, als gingen sie hintereinander her, ganz wie auf den Vasenbildern.

Nach Vereinbarung des Zweikampfes zwischen Menelaos und Alexandros sendet Hektor Herolde zur Stadt. Iris holt Helena auf den Turm und sie zeigt dem Priamos die Achaierfürsten im Felde. Da kommen die Herolde: führen Priamos zwischen die Schlachtreihen. Der Vertrag wird beschworen. Nun der Zweikampf. Alexandros wird besiegt, aber rechtzeitig von Aphrodite in sein Haus entrückt. Dann führt sie ihm die widerstrebende Helena zu und er genießt ihre Umarmung. Menelaos aber sucht vergeblich seinen Feind. Und die Götter halten Rat und schließlich entsendet Zeus die Athene, die den Pandaros verführt, trotz der beschworenen Waffenruhe auf Menelaos zu schießen. Sein Blut fließt, Agamemnon klagt den Göttern den Eidbruch und läßt den Arzt holen. Die Troer rücken an und nun ordnet und ermutigt Agamemnon die Seinen. — Lauter Einzelbilder hintereinander, jedes für sich vortrefflich. Wir schließen sie auch willig zu einer einheitlichen Gesamthandlung zusammen, der Dichter aber tut es nicht, richtet bald hierhin, bald dorthin seinen Blick und verweilt auf dem, was ihm wichtig erscheint, ohne auch nur anzudeuten, daß dies eintritt während jenes geschieht.

Ebensowenig erscheint jemals in der Ilias eine Schilderung des Landes und der Stadt. Der Dichter hält es nicht einmal im Anfang für nötig, uns zu sagen, wohin er uns führt, um was es sich handelt. Daß die Achaier vor Ilion liegen, den Helenaraub zu rächen, erfahren wir erst nach und nach ganz gelegentlich und nebenher. Der Dichter beginnt sogleich vom Zank des Achill und Agamemnons, ohne zu sagen, wer sie sind und was sie zusammenführte. So stellen die Bilder der archaischen, ja noch der klassischen Kunst zwei Gestalten auf leerem Grunde gegenüber. Erst wenn der Dichter für die Handlung unbedingt Tor oder Haus, Mauer oder Schiff braucht, nennt er es. 'Auf seinem Schiffe hinten stand Achill und sah in die tränen-

41. Achill und Aias beim Brettspiel. Von einer Amphora des Exekias. Athen um 530.
(Nach Furtwänger-Reichhold.)

reiche Schlacht', 'Alexandros spannte wider den Tydiden seinen Bogen, geduckt hinter dem Stein auf dem Grabhügel des Ilos', 'Auf dem Turm stand der alte Priamos und sah den gewaltigen Achill heranstürmen'. Solch Verfahren gibt den Gedichten eine außerordentliche Beweglichkeit und ermöglicht größte Knappheit bei der Zeichnung der Situation, um die Handlung desto wuchtiger zur Wirkung zu bringen, zugleich regt es stärker als einläßliche Beschreibung die Phantasie des Hörers an. Damit ist ausgeschlossen, was uns Modernen so natürlich erscheint, durch Schilderung der Umgebung eine Stimmung zu erzeugen, etwa bei Hektors Abschied einen trüben Himmel über die öde Straße zu spannen, oder bei Hektors letztem Kampf den Abend dämmern zu lassen. Nur in der Odyssee finden sich Ansätze dazu, in der Ilias wird es häufig durch Gleichnisse erreicht. Da zeigt sich herrlich die Fähigkeit der Homerischen Dichter, auch die Natur zu sehen. Aber auch da ist der Blick eben nur auf ein Objekt wieder eingestellt, das als solches scharf beobachtet und anschaulich dargestellt wird. Die Homerischen Gleichnisse geben eine bunte Reihe köstlicher Bilder oft mit Behagen breit ausgeführt, daß sich die Freude des Schauens und Erlebens dem Hörer mitteilt. Jedes kann auch aus seinem Zusammenhang gelöst ganz genossen werden, wie man aus jedem archaischen Bilde jedes Stückchen, ein Kleid, einen Wagen, einen Schild ausschneiden und mit reiner Freude betrachten kann. Die Verschiedenheit der Stile in den einzelnen Teilen der Ilias, trotz der überwältigenden Einheitlichkeit des Gesamtstiles, zeigt sich in Verwendung der Gleichnisse recht deutlich. In manchen treten sie in dichter Fülle auf und breit ausgeführt, in anderen und vielleicht den schönsten sind sie selten und knapp. Nur drei Gleichnisse hat das herrliche erste Buch. Aber unvergeßlich wird da das Unheimliche beim Aufbruch des Pest bringenden Gottes durch zwei Worte angedeutet: 'er kam wie die Nacht' (I. 47). Durch zwei kurze

42. Aias trägt die Leiche Achills aus der Schlacht. Unterstes Henkelbild des Klitias vom attischen Krater des Ergotimos (Françoisvase). Um 560. (Nach Furtwängler-Reichhold.)

Gleichnisse gibt der Dichter im Eingang des letzten Kampfes zwischen Achill und Hektor eindrücklichste Bilder der beiden Helden. Wie der Hundstern strahlend aufgeht, der Unheil verkündende, der den armen Sterblichen tödliches Fieber bringt, so sah Priamos vom Turm den Achill in seiner schimmernden Rüstung heranstürmen (XXII. 30). Aber Hektor steht vor dem Tor, wie eine giftige Schlange, die vor ihrer Höhle sich ringelnd voll grimmiger Wut funkelnden Auges den Feind erwartet (XXII. 95).

Man pflegt als Eigentümlichkeit hervorzuheben, daß die Homerischen Dichter ganz hinter ihren Stoff zurücktreten. Durchaus zutreffend ist das nicht. Einige nehmen so lebhaft Teil am Geschick ihrer Helden, daß sie sie sogar anreden als stünden sie vor ihnen. 'Da erschien dir, Patroklos, der Tod, entgegen trat dir Phoibos in der gewaltigen Schlacht, der Schreckliche' (XVI. 787). Das tut an dieser Wende des Gedichts eine tiefe Wirkung. Andere haben an belanglosen Stellen das nachgeahmt. Gewiß war es derselbe Dichter, der sich nicht enthalten kann, Patroklos beim ersten Antreten seines Schicksalsweges, als Achill ihm die Flucht der Achaier zeigt (XI. 604), seine Teilnahme zu bezeugen: 'er trat aus dem Zelte dem Ares gleich, das war der Anfang seines Unglücks'. Auch spricht wohl mal ein Dichter den Zuhörer an: 'so kämpften sie dem Feuer gleich; du könntest nicht sagen, daß Sonne und Mond leuchten, denn Dunst umhüllte sie im Kampf um die Leiche des Patroklos' (XVII. 367). Im allgemeinen aber verschwindet der Dichter wirklich. Doch wie sollte er auch anders? Er erzählt ja nicht, was er gesehen, sondern längst Vergangenes, und nicht, wie er es sich vorstellt, sondern wie es sich wirklich zugetragen hat: die Muse gibt es ihm ein. Und er erzählt erstaunlich wenig. Meist läßt er seine Figuren sprechen. Große Teile sind fast Dramen, nur daß der Dichter selbst alle Personen agiert und ihre Reden deshalb einführt: 'ihm antwortete darauf und sprach der göttergleiche Pelide'. Läßt man diese Merker fort, so könnte man ganze Szenen auf der Bühne aufführen, wie die große Streitszene zwischen Achill und Agamemnon oder Hektors Abschied oder die Bittgesandtschaft bei Achill. Selbst die Kämpfe werden mit Reden der Helden eingeleitet und begleitet. Der Dichter sieht und hört seine Geschöpfe so lebhaft, daß sie aus ihm gewissermaßen herausspringen und selber reden. Ich stelle mir vor, daß er sie mit Stimme und Gebärde unterschied. Auch das ist unbewußte Kunst zunächst, ist die naive Art lebendiger Wiedergabe. Doch haben die Homeriden sie zu einem Kunstmittel ausgebildet, indem sie beobachteten, wieviel wirksamer Erzählungen im Munde ihrer Figuren sind als im eigenen, zumal wenn es sich um Selbsterlebtes handelt. Gewiß hat man zuerst Odysseus' Abenteuer in dritter Person erzählt; wieviel eindrücklicher, unmittelbarer, überzeugender wirkt es, wenn er

selbst erzählt. Hier ist der Ich-roman schon ausgebildet, dort liegen die Keime des Dramas.

Die Homerischen Gedichte tragen den Stempel aller griechischen Kunst: sie haben Stil, hohen, edlen, strengen Stil im Kleinen wie im Großen. Symmetrisch wie die geometrische und die aus ihrer harten Schule entwickelte archaische Kunst waren die Kurzepen gebaut, aus denen Ilias und Odyssee mit demselben strengen Sinn für Architektonik erbaut sind, die Ilias in genauer Entsprechung ihrer Teile wie die Statuen der Giebel von Aigina und Olympia. Ihre Komposition habe ich schon erläutert. Der Fortschritt stellt sich in ihnen deutlich dar: gradlinig verläuft die Ilias, die Odyssee ist geschachtelt. Ist diese Schachtelung in ihrer Gesamtkomposition auch ziemlich äußerlich und wenig geschickt, so ist sie im Phaiakengedicht, wo Odysseus seine Abenteuer erzählt, wahrhaft künstlerisch durchgeführt. Für den symmetrischen Bau im Kleinen genüge ein Beispiel. Hektors letzten Kampf vor dem Tor seiner Stadt leiten die zwei Reden seiner Eltern ein, die ihn anflehen, nicht draußen den Kampf zu wagen. 'Doch nicht überredeten sie Hektors Herz' schließt der Dichter jede ab. Es folgte unmittelbar der Kampf — denn daß der, der Hektor mit der giftgeschwollenen Schlange, die vor ihrer Höhle geringelt den Feind mit fürchterlichem Blick erwartet, verglichen hat, ihn nicht hat fliehen lassen, leuchtet ein. Rede und Gegenrede der Kämpfer. 'Drauf entsandte Achill seinen Speer'. Hektor weicht aus. Neue Rede. 'Drauf entsandte Hektor seinen Speer'. Ohne Erfolg. Der Schwertkampf entscheidet. Achill triumphiert. Es folgen zwei kurze Wechselreden: Hektor bittet, seine Leiche auszuliefern, Achill weigert es; der Sterbende weissagt ihm nahen Tod, Achill nimmt es stolz und gefaßt hin. Dann schleift er den Erschlagenen durch den Staub, unter den Augen der Eltern. Ihre Klagen beenden die Szene, wie ihre Mahnungen sie begonnen haben.

43. Vasenscherbe aus Klazomenai im jonischen Kleinasien. Um 550. (Athen. Mitt. XXIII.)

Bis ins Einzelne und Kleinste ist das Epos von einheitlichem Stil durchdrungen. Alles ist aus dem Alltäglichen in eine höhere Sphäre erhoben. Es sind Helden einer herrlicheren Vergangenheit, stärker und gewaltiger 'als jetzt die Menschen sind'. Selbst der 'göttliche Sauhirt' hat vom heroischen Glanze einen Schein bekommen. Mit Bewußtsein wird archaisiert. Die Recken kämpfen von Streitwagen herab, sie reiten nicht. Ehern sind ihre Waffen, nicht eisern. Nur sie entscheiden die Schlachten, die Heere sind Staffage. Längst außer Gebrauch gekommene Worte und Formen verleihen der Sprache Altertümlichkeit und Würde, erhabene Wendungen und immer wiederkehrende Formeln geben ihr Hoheit und feste Form. Ganze Verse kehren bei Rede und Gegenrede, in Erzählung von Begegnungen, Kämpfen, Fahrten, Mahlzeiten regelmäßig wieder. Ebenso regelmäßig werden Götter und Helden, Personen und Gattungen und Sachen mit denselben Beiwörtern versehen, die mit ihrem pompösen Klang und weitem Atem dem Gang der Erzählung Grandezza aufnötigen. Homer sagt nicht einfach

44. Aias' Selbstmord.
Diomedes, Odysseus. Bild unter dem Henkel eines Korinthischen Kraters. Um 540.
(Nach Longpérier, Musée Napoléon III.)

'Lanze, Schild, Schiffe, Könige, Weiber', er spricht vielmehr von der 'langschattenden Lanze', 'dem allwärts gleichen Schilde', den 'gut gebordeten Schiffen', 'den Szepter tragenden Königen', den 'Weibern in schleppenden Kleidern'. Feierlich führt er seine Personen ein und gibt ihnen Relief und Charakter durch prächtige Epitheta. Wie anders wirkt es als der einfache Name, wenn er vom 'Wolken sammelnden Zeus' redet oder vom 'schwer donnernden Gatten der Hera', vom 'ferntreffenden Apollon', der 'silberfüßigen Thetis', wenn Agamemnon der 'weitherrschende' genannt wird, Achill 'der fußschnelle göttliche', Hektor der 'helmschimmernde', Odysseus 'der göttliche Dulder', Penelope die 'hochverständige'.

Und nicht zum wenigsten der Vers, dieser unvergleichliche Hexameter. Er ist unter den vielen bewunderungswürdigen Leistungen der Homerischen Dichter eine der kostbarsten. Er ist, nicht vergleichbar der Strenge Archilochischer Jamben und lyrischer Strophen, frei gebaut, wie es zur leichten Improvisation und zur Bewältigung großer Massen notwendig war. Und doch hält er seine festen Regeln. Sein Wert liegt in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit seiner Formen. Schon der freie Wechsel von Daktylen und Spondeen macht ihn unendlich reich und fähig, verschiedenen Stimmungen Ausdruck zu geben, in flüchtigen Daktylen dahineilend oder in schweren Spondeen wuchtig und langsam schreitend. Dazu kommen die Cäsuren, die ihn bald hier, bald da, im dritten oder vierten Fuße, männlich oder weiblich, nach dem ersten oder fünften teilen können, so daß ein ewig wechselndes Wogen entsteht, das den

45. Achill und Memnon. Sikyonischer Krater um 550. Berlin, Altes Museum Nr. 1147.

Vers als Einheit zwar stets bewahrt, aber jederzeit über ihn hinauszuspülen vermag, um vom nächsten noch bald ein größeres, bald ein kleinstes Stück mitzureißen. So ist der Homerische Hexameter wie kein anderer der Vers der Rezitation. So große Aufmerksamkeit die Gelehrten auf seinen Bau verwandt haben, hier und da auch sein Klang bemerkt ist, so wenig hat man bisher jene Künste beobachtet, durch die er zum wunderbaren Ausdrucksmittel geworden ist. Man lese, um sich davon eine Vorstellung zu machen, laut und mit Verständnis etwa die Verse, die Apollon schildern, wie er den Achaiern die Pest bringt (I. 44—52), ein Meisterstück in jeder Hinsicht, von Lessing nur inhaltlich voll gewürdigt.

ἔκλαγξαν δ'ἄρ ὀιστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο
αὐτοῦ κινηθέντος· ὁ δ' ἤιε νυκτὶ ἐοικώς.

'Die Pfeile erklangen auf seiner Schulter, als er im Zorne dahin schritt; er nahte wie die Nacht'. Das unheimliche Gleichnis, auf den zweiten Halbvers beschränkt, hebt sich durch die Kürze nach dem breiten Hauptsatz eindrücklich ab. Ihn eröffnet das 'Klirren', durch Stellung an den Schluß des Verses ist der 'Zorn' hervorgehoben. Es folgen im nächsten Vers, den Satz schließend, die schweren Spondeen *αὐτοῦ κινηθέντος*: wir hören, sehen den Gott, wie er mit mächtigen schweren Schritten daherdröhnt.

ἕζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ'ἰὸν ἕηκεν,
δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βίοιο.

'Er setzte sich fern von den Schiffen, und entsandte den Pfeil'. Den Vers zerlegt die schwere Cäsur, der Rezitator muß nach seiner Mitte pausieren, ebenso am Schluß. So werden die

drei Wörtchen isoliert und kommen nun zur vollen Wirkung: es saust blitzschnell der Pfeil hinaus. Nun folgt ungebrochen ein Langvers 'furchtbar war der Klang des silbernen Bogens', mit Spondeen beginnend, in Daktylen auslaufend: so schwingt sich die Sehne erst langsam, dann immer schneller aus. Und den Klang malen die Klänge: in der ersten Hälfte die ε-Laute und Alliterationen von δ und κγ, in der zweiten der Reim. Ganz ruhig berichtet der nächste Vers, daß der Gott zuerst die Maultiere und Hunde mit Pestpfeilen traf

οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπῴχετο καὶ κύνας ἀργούς,

um dann mit lebhaften Daktylen, nur das entscheidende Wort 'sie selbst' durch einen Spondeus heraushebend zu erzählen: 'dann aber auf sie selbst den spitzigen Pfeil entsendend' —

αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιεὶς

'traf er'. Dies Wort aber steht erst im folgenden Vers, allein und abgerissen. Da erst hört der mit dem entscheidenden Worte auf, auf das so mit unwiderstehlicher Kraft der ganze Ton konzentriert ist. Pause. Und nun die Wirkung: 'immer brannten die Scheiterhaufen der Leichen in Massen'. Die beiden Worte, die die fürchterliche Verwüstung bezeichnen, am Anfang und Ende des Satzes *αἰεί* und *θαμειαί* im Gleichklang:

βάλλ' . αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.

Mit der wuchtigen Knappheit dieser Szene vergleiche man die milde Ruhe des Abschiedsgesprächs zwischen Hektor und Andromache VI 405—502. Und doch wußte der Dichter auch ihre Reden im Versbau charakteristisch zu unterscheiden und der Stimmung gemäß abzutönen. Es ist, als ob ein verhaltenes Schluchzen Andromache zuerst nur kurze Sätzchen sprechen läßt, jeder ihrer ersten Verse ist zerschnitten. Hektor dagegen antwortet, nachdem er mit einem Halbvers ihre Sorgen um die Verteidigung abgewiesen hat, in ruhig und breit hinfließenden Versen. Und als er an ihr Schicksal nach seinem Tode und Ilions Fall denkt, ergießt sich sein Schmerz in einem Strom von sechs mächtig dahinflutenden Hexametern.

So ist und war und bleibt Homer ein unerschöpflicher Schatz praktischer Poetik. Hat auch die Wissenschaft ungeheure Massen schwerer Gelehrsamkeit über ihn abgelagert, vergißt sie auch wohl, wie es nicht anders sein kann, über den schwierigen Problemen, die er immer neu ihr bietet, seine Poesie, lebendig bleibt sie doch und jugendfrisch wie am ersten Tage, und viele Millionen freuten und freuen sich kindlich naiv, wie die ersten Hörer, an den Schöpfungen des ältesten und unvergänglichsten Kunstwerkes der Griechen.

Übersetzungen Homers: Johann Heinrich Voss 1781, seitdem oft wiederholt. — Alexander Schroeder 1910f. — Thassilo v. Scheffer 1913—1919.

Erklärende Homer-Ausgabe von Ameis und Hentze: Ilias 6. Auflage 1903, neue Bearbeitung 1913 begonnen von P. Cauer, Odyssee 8. Auflage 1895, neu bearbeitet von P. Cauer 1910.

Einführung: P. Cauer, Grundfragen der Homerkritik[3] 1921. (I. Textkritik und Sprachwissenschaft, II. Zur Analyse der Ilias, III. Der Dichter und sein Werk.) — Georg Finsler, Homer 1907, 2. Auflage 1913, wo auch gute Übersicht über die Entwicklung der Homerischen Frage (bs. wichtig: Ad. Kirchhoff, Die homerische Odyssee 1879 u. Ben. Niese, Entwicklung der homerischen Poesie 1882). Seitdem ist sie lebhaft weitergeführt von U. v. Wilamowitz: Die Ilias und Homer 1916. — E. Bethe, Homer I. Vorfragen, Ilias (1914), II. Odyssee, Kyklos, Zeit (1922).

Ästhetische Anleitung: Hermann Grimm, Homers Ilias 1890 — Thassilo v. Scheffer, Die Schönheit Homers 1922. — E. Bethe, Die Gedichte Homers (Wissenschaft und Bildung Nr. 180) 1922. — Thadd. Zielinski, Über die Darstellung gleichzeitiger Vorgänge bei Homer 1903. — Hedwig Jordan, Der Erzählungsstil in den Kampfscenen der Ilias 1904.

2. DAS HESIODISCHE EPOS

46. Schulterbild einer Amphora in Thera.
Inselkunst VII. Jahrh.
(Nach Hiller v. Gaertringen-Dragendorff, Thera II.)

Das Homerische Epos haben die Griechen Kleinasiens geschaffen. Seine letzte Gestalt hat es im Mutterlande erhalten. Das geschah im VI. Jahrhundert. Schon lange waren Rhapsoden herübergewandert, Träger altberühmter Kleinepen, manche zugleich auch Dichter. Die heilige Insel Delos vermittelte mit ihren Agonen am Apollonfeste. Ein Prooimion d. h. einleitendes Vorwort zu einem epischen Vortrage, das im ersten sogenannten Apollohymnus eingearbeitet erhalten ist und von Thukydides als Homerisch zitiert wird, ist bei solcher Gelegenheit vorgetragen. Sein Dichter sagt der Festversammlung und den delischen Mädchen, denen er auch zum Chortanz gesungen hat, Angenehmstes und bittet sie, ihn als 'den süßesten Sänger' zu loben, 'den blinden Mann, der wohnt im felsigen Chios'. Andere haben, wie Hesiod, in ähnlichen Prooimien ihre Namen wirklich genannt und daher wohl ist eine Reihe von alten Epikernamen erhalten. Einige von ihnen stammten aus dem Mutterlande wie Hagias von Troizen, der Lakedaimonier Kinaithon. In Korinth hat Eumelos die Ortssage gestaltet. Wie lebhaft die Empfänglichkeit für das Epos im eigentlichen Griechenland damals war und die Fähigkeit, es auszudichten und in großen bleibenden Kompositionen festzuhalten, zeigen die erhaltenen Epen und der Kyklos, die in Athen ihre letzte Form gewannen. Die mühelose Handhabung des überkommenen Stiles mit seinen vielen festen Formen und dem bequemen Vers, verführte zum schnellfertigen oberflächlichen Schaffen. Das ist's, was die alexandrinischen Kritiker als 'kyklisch' bezeichneten und in Gegensatz zum Originaldichter Homer stellten, ohne zu bemerken, daß auch in der Ilias, erst recht in der Odyssee solche hohlen Stellen sind. Auch die späte Epik des VI. Jahrhunderts hat noch feinen Dichtern die Form geliehen, wie z. B. dem der Telemachreise in der Odyssee (III, IV).

Alle diese heroischen Epiker verschwinden wie Homer hinter ihrem Stoffe. Sie fühlen sich nur als Instrument der Muse, die aus ihnen singt, als Träger alter Überlieferung, die sie neu erzählen. Auf diese kam es allein den Fürsten und Herren an, für die sie in ihren stattlichen Sälen rezitierten, auch dichteten. Ihren Namen der Heldendichtung einzufügen hatten sie keine Veranlassung, da sie ihren Brotherren ja bekannt waren. Aber beim Agon am Götterfeste vor den zusammengeströmten Festgesandten, vor der Menge und den Konkurrenten war das notwendig. Das Prooimion gab dazu Gelegenheit. Sonst aber blieb ihre Dichtung unpersönlich, so sehr Kunst und Stil sie auch voneinander unterscheiden mochte.

* * *

Eine persönliche Note konnte die epische Form erst gewinnen, als sie für einen neuen Inhalt verwendet wurde. Das hat Hesiod getan. Ihn trieb dazu die Not des Lebens, verletztes Rechtsgefühl, und das Bewußtsein, seinen Gaugenossen Prediger und Wegweiser sein zu können. Er war kein Fahrender, er diente nicht hohen Herren, zog nicht von Agon zu Agon. Als Bauer saß er in Böotien abseits vom Meer und Verkehr auf seiner Scholle, die er im Schweiße seines Angesichts baute. Nicht stolzer Ahnen große Taten zu besingen, nicht im Männersaal

Genießende zu ergötzen und damit sein Brot zu verdienen, fühlte er Beruf, auf dem Dorfplatz und beim bescheidenen Musenfest am heimatlichen Helikon hat er seine Verse den Bauern gesagt. In dieser Umgebung ist er der Dichter der Arbeit, strenger Sittlichkeit, ernster Religiosität geworden. Vom engen Kreise aus verbreitete sich sein Ruhm. So ist er auch einmal über den Euripos nach Euboia hinübergefahren und hat an den Leichenspielen des Amphidamas in Chalkis sich als Rhapsode seiner eigenen Dichtung einen Preis erstritten, einen Dreifuß, den er dankbar seinen Göttinnen, den Musen am Helikon weihte. Askra hieß seine Heimat, es lag am Fuße dieses Berges, ein 'klägliches Dorf, im Winter bös, im Sommer heiß, niemals herrlich'. Sein Vater war dort zugewandert. Aus dem kleinasiatischen Kyme war er fortgezogen 'nicht Überfluß, Reichtum und Segen fliehend, sondern die böse Armut'. Viel war er zu Schiff gefahren. Vielleicht war er Rhapsode gewesen, einer von den Vielen, die die Homerische Kunst ins Mutterland trugen. So würde man seine Wanderungen verstehen und zugleich, daß die Homerische Kunst in dem weltabgelegenen Dorf von seinem bäuerlichen Sohne geübt wurde. Denn Vers, Sprache, Formeln, Inhalt des Homerischen Epos sind Hesiod geläufig. Die festausgeprägten Formen geben ihm die Möglichkeit des Ausdrucks. Er ringt schwer mit ihm, da er Neues zu sagen hat.

Bei der Erbteilung betrog ihn sein Bruder Perses durch Bestechung der 'Gaben fressenden Könige', adliger Herren, die wie in Attika bis auf Drakon nach ungeschriebenem Recht die Gerichtsbarkeit übten. Wo sie saßen, wird nicht klar. Der geschädigte Hesiod appellierte ans Volk, er beschrie seinen Gegner und die ungerechten Richter, indem er in feierlich gebundener Rede Austrag des Rechtsstreites nach 'geradem Rechte' verlangte. Aber das gab nur den Anlaß. Indem er dem Bruder sein faules Leben verweist, ihn zu Fleiß und Ehrlichkeit mahnt, und den 'Königen' ihr Unrecht vorhält, erhebt er den persönlichen Streit auf den Standpunkt einer höheren allgemeinen menschlichen Sittlichkeit. Mit immer neuen Gedanken und Bildern und tiefsinnigen Geschichten preist er das Recht, das allein zum Frieden, Segen und Wohlstand führt, von Zeus geschirmt, dem dreimal zehntausend unsterbliche Wächter auf der Erde jede Untat melden. Schwer ist das Los der Menschen. Längst ist das goldene Zeitalter dahin, auch die Heroen, die einst 'unter Thebens Mauern um die Herden des Oidipus kämpften und nach Troia zogen der schöngelockten Helena wegen', auch sie sind gefallen oder entrückt auf die Inseln der Seligen. Jetzt lebt ein neues eisernes Geschlecht in Unrecht und Gewalttat. 'Daß ich doch früher gestorben wäre oder später geboren', wünscht sich der Dichter. Es muß ja einmal besser werden. Denn Zeus lenkt die Welt zum Rechten. Hart ist das Leben, in die Tiefe der Erde bargen die Götter den Lebensunterhalt, in schwerer Arbeit müssen die Menschen ihn heraufholen. Nur Leiden brachte ihnen Prometheus' Feuerdiebstahl, Pandora öffnete ihre Büchse, alle Übel flogen heraus, doch die Hoffnung blieb zurück. In der Arbeit liegt Segen und das Recht schirmt Zeus.

Möchte man sich diese vielfachen Gedanken nacheinander gelegentlich entstanden und zunächst in kürzeren Stücken vorgetragen denken, so sind sie doch wohl vom Dichter selbst zu einem wohlgeordneten Ganzen zusammengefaßt. Überliefert sind sie aber als der erste Teil eines noch größeren Gedichtes. Dies gibt weiter nach einer Reihe knapper sprichwortartiger Sentenzen einen ehrbaren Bauernkalender für praktischen Gebrauch und ihm eng angeschlossen Regeln für Handelsschiffer, schließlich noch einmal meist kurzgefaßte Regeln und Sprüche, die bis zu Vorschriften über Kleidung, Harnen, abergläubische Beobachtung der Monatstage hinabreichen. Sind die beiden Spruchreihen allgemein gehalten und z. T. abweichend vom übrigen Stil in grellen Antithesen scharf zugespitzt — bei manchen Völkern finden sich Spruchdichtungen alter Zeit — so richten sich die Anweisungen über Landwirtschaft und Schiffahrt wie der erste Teil an Perses. Verbunden sind sie aber nicht mit ihm, auch später verfaßt, da Perses hier (396,

47. Gestanztes Goldblech aus Boiotien. VII. Jahrh.
2 Streitwagen, Bogenschütze und Eber. Darunter Hirt mit weidender Herde. (Nach Furtwängler, Kleine Schriften I.)

493) als Bettler erscheint, während er im ersten Teil (35) im Besitz des unrecht errafften größeren Teiles des Erbgutes ist, dessen redliche Teilung Hesiod erst erreichen will. So kann man die 'Werke und Tage' nicht als ein vom Dichter bearbeitetes Ganzes ansehen. Es hat auch keinen Abschluß, sondern leitet mit seinen letzten Versen zu einer Lehre vom Wahrsagen aus Vogelflug über, die einst angeschlossen war, aber vom Alexandrinischen Gelehrten Apollonios als unecht erklärt, nicht überliefert ist. Von einem Nachfahren werden diese Stücke aber schon früh zusammengeschoben sein in demselben Bestreben, diese Dichtungen zu erhalten, ähnlich, wie einige der sog. Homerischen Hymnen.

Auch das andere erhaltene Werk Hesiods, die Theogonie, hat keinen Schluß. Denn nach Aufzählung der Göttergenealogien und einem Gruße an die Musen, der ihrer Anrufung zu Anfang entspräche, werden unmittelbar die Göttinnen angereiht (965), die sterblichen Männern Kinder geboren haben, und die letzten Verse leiten weiter zum 'Frauenkatalog', der die von Göttern begnadeten sterblichen Frauen und ihre Abkömmlinge registrierte. Er fehlt in unseren Handschriften, doch ist er aus zahlreichen, jetzt durch Reste antiker Papyrus bisher sich immer vermehrenden Bruchstücken bekannt. Unversehrt ist also auch die Theogonie nicht in der Originalform auf uns gekommen. Das macht aber wenig aus. Ihr großer Hauptteil (bis 964) trägt im Ganzen und Einzelnen das eigentümliche Gepräge Hesiodischen Geistes. Seinem grübelnden Tiefsinn und unbehilflichen Ausdruck gerecht zu werden, ist hier noch schwerer als in den 'Werken und Tagen'. Nach vergeblichen Versuchen, diese Dichtungen durch grobe Eingriffe zu meistern, ist man erst spät durch geduldiges Nachdenken ihrer Eigenart zu ihrem Verständnis gekommen. Wie die 'Homerischen Hymnen' gern die Geburtsgeschichte und die Taten eines Gottes erzählen, so gibt Hesiod hier die Geschichte des ganzen Göttergeschlechtes. Der Grundgedanke der Theogonie ist dem des Persesgedichtes eng verwandt: über die Wüstheit und Gewalttaten der Urzeit und ihre furchtbaren Götter hat sich Zeus erhoben und er waltet nun in unerschütterlicher Kraft mit gerechtem Gericht über die Welt und hält die unheimlichen Gewalten, die er überwunden hat, in festen Banden. 'Zuerst war das Chaos, dann die Erde und Tartaros und Eros.' Weiter baut Hesiod einen mächtigen Stammbaum der personifizierten Elemente und Titanen und Ungeheuer und Götter auf. Es kommt ihm auf Vollständigkeit an, deshalb zählt er lange Reihen von Namen auf. Nicht weniger wichtig aber ist ihm die aufwärts führende Entwicklung. Deshalb erzählt er breit, wie Kronos seinen Vater Uranos entmannte (155), wie Rhea vor ihrem Gatten Kronos, der ihre Kinder verschlang, das jüngste, Zeus, rettete (455), wie Zeus den klügsten der Titanen, Prometheus, überlistete und bestrafte (550) und alle Titanen in gewaltigem Kampf bezwang und in den Tartaros stürzte und dort fesselte (620), wie er schließlich seine Herrschaft sichert, indem er seine erste Gattin Metis (den klugen Rat) verschlingt und nun allein aus sich selbst Athene erzeugt (886) und dann Themis freit, die ihm die Horen, die Gesetzlichkeit, Recht und Frieden (901) und die Moiren, die Schicksalsgöttinnen, gebiert. Wie ernst und heilig Hesiod sein Werk war, zeigt wie die Durchführung so sein Vorspruch.

48. Weibliches Glockenidol aus Terrakotta. Boiotisch. Um 650.
(Nach Monumenta Piot I.)

49. Bronzefigur mit boiotischer Weihinschrift an Apollon, aus Theben. VII. Jahrh.
(Nach Fröhner, Collection Tyszkiewicz.)

Wie üblich ist er eine Anrufung der Musen. Sogleich aber fügt er ein persönliches Erlebnis ein. 'Sie haben den Hesiod den schönen Sang einst gelehrt, als er am Helikon Schafe hütete', und haben ihm den Stab des Sprechers gegeben mit den Worten: 'Ihr Hirten auf dem Felde, schlimmes Gesindel, nur Bäuche, wir wissen viele Lügen zu sagen, die dem Wirklichen gleichen' (das klingt wie Kritik an bunter Homerischer Dichtung), 'wir wissen, wenn wir wollen, Wahres zu reden'. So erhielt er von ihnen den Auftrag, das Geschlecht der seligen Götter zu singen (22). Er war stolz auf sein Gedicht. In der Tat ist es etwas Neues. Gibt er auch längst gefestete Vorstellungen über die Verwandtschafts- und Machtverhältnisse des göttlichen Wesens wieder und sind auch die Geschichten, die er erzählt, alt, so gibt er doch zum ersten Mal eine vollständige genealogisch geordnete Aufzählung der Götter und durchdringt sie mit dem Gedanken einer sittlichen Entwicklung zum Recht. Dies war ganz sein Eigen. Er ist für uns wenigstens der erste griechische Theologe und seine Theogonie blieb die Grundlage für die späteren.

Für die genealogische Anordnung hatte er Vorbilder. Stammbäume sind zuerst gemacht für die hohen Herren, die ihrer bedurften, ihre bevorrechtete Stellung durch erlauchte Abkunft von Heroen und Götter zu rechtfertigen. Prächtige Beispiele sind die Stammbäume des Aineias, des Lykiers Glaukos (Ilias XX. 215 und VI. 152), des Sehers Theoklymenos (Odyssee XV. 225). Dasselbe Schema auf die weniger im Kult als von der Poesie längst ins Eltern- und Kindschafts-Verhältnis gesetzten Götter anzuwenden, lag nahe genug. Aber während Homer Stammbäume im Gespräche beim Heldenkampf poetisch ansprechend

einzukleiden weiß, macht Hesiod nicht einmal den Versuch, erzählend zu entwickeln, und so die beiden Bestandteile seiner Theogonie innerlich zu verschmelzen. Er beginnt in trocken lehrhaftem Ton, reiht Namen an Namen. Wird er ausführlicher und erzählt er, so wirken diese Stellen wie Einlagen, freilich durch die Abwechslung erfreuliche Einlagen. Das um so mehr, als er aus Rücksicht auf die Geschlechterfolge gelegentlich weit vorgreift, z. B. Prometheus' Bestrafung durch Zeus erzählt, ehe er berichtet hat, daß Zeus die Herrschaft gewann.

Die Theogonie ist ein gelehrtes Lehrgedicht. Kann man sich frei fließende Erzählungen in den Homerischen Epen leicht als Improvisationen mit Hilfe des reichen Formenschatzes des ausgebildeten epischen Stiles vorstellen, so ist die Theogonie kaum anders entstanden zu denken als in langer geduldiger Arbeit mit der Feder in der Hand: die Fülle der Namen, die Schwierigkeit der Anordnung, die Mühsal des Ausdrucks fordern das. Ich kann mich auch nicht dazu verstehen, wie das letzter Zeit mehrfach geschehen ist, Hesiod für einen religiös Erweckten auszugeben und ihn mit den Propheten des alten Bundes zu vergleichen. Seine Berufung durch die Musen, so individuell er sie erzählt, war doch herkömmlich, jeder Dichter legitimierte sich so. Es fehlt seinem nüchternen Bauernsinne ganz der Hang zum Visionären und Übersinnlichen. Von Göttersprüchen und Orakeln redet er nicht, sehr auffallend auch nicht von Delphi, das er nur einmal nebenher (499) erwähnt, erst recht nicht von Mysterien und Orgiasmus. Es fehlt ihm auch die hinreißende Kraft des zürnenden, strafenden Predigers. Er kündet nicht neue Götter, nicht neue Religion, nicht neue Ethik. Er gibt sich auch nicht den Schein. Treu und ehrlich sagt er seine Überzeugung, nicht als ob sie etwas Neues, göttlich Offenbartes wäre, sondern als gäbe er nur dem Ausdruck, was längst im Bewußtsein war und wonach schon Tausende gelebt, freilich aber mit der Gewißheit der Wahrheit, die er sich in harter Arbeit selbst erworben hat.

50. Weibliches Idol aus Boiotien. Um 650.
(Nach Sieveking, Terrakotten der Smlg. Loeb.)

Auch mit der poetischen Begabung Hesiods ist es eine eigene Sache. Seine Phantasie war nicht groß. Er schätzte nicht jene Musengabe, 'viel Lügen zu sagen der Wahrheit gleich'. Die reine Künstlerfreude, das Schöne um seiner selbst willen zu gestalten, kennt er nicht. Nützlich soll alles sein und verständig, zu Recht und Tugend will er leiten. Er ist Lehrer, nicht Künstler. Ihm fehlt die Fähigkeit anschaulich zu erzählen, klar zu entwickeln, künstlerisch zu gestalten. Gewiß ist ihm Einzelnes gut gelungen, in den 'Werken und Tagen' mehr als in der Theogonie. Der Wirklichkeitssinn des Bauern betätigt sich da in der Schilderung der Winterstürme (505), wenn Eichen und Fichten im Gebirge niederbrechen und die Tiere mit eingezogenen Schwänzen frieren, selbst die Greise laufen, nur die Schafe in ihrer dicken Wolle und die Mädchen am mütterlichen Herde es gut haben; oder des Sommers, wo die

Grillen singen, die Weiber so geil und die Männer so schlaff sind, und man sich im Schatten unter dem Fels an fetter Milch, Kalbsbraten und Wein labt, unter dem Hauch des Zephyr am sprudelnden Quell (585). Zu wahrhafter Hoheit erhebt er sich in Stellen, wo er mit tiefem Ernst den Segen gerechten Regiments preist (W. 226), und das Idealbild guter Herrscher hinstellt, den die Musen ehren (Theog. 80), oder wo er das Elend der zuchtlosen Gegenwart malt (W. 180). Aber er kann nicht, wie Homer, eine Geschichte bunt und anschaulich durchbilden, seine Personen lebendig hinstellen, Schicksale zu erschütternder Tragik gestalten.

Gewirkt hat Hesiod durch sittlichen Ernst und neue Gedanken. Schon die zusammenfassenden Verfasser unserer Ilias (XII. 23) und Odyssee (VIII. 170) zeigen Spuren seines Einflusses. Die hellenistischen Dichter, die statt des üblichen hohen Heroenstils das Bodenständige und Volkstümliche suchten, fanden es bei Hesiod und liebten gerade dies Bäuerische, diesen Erdgeruch an seinen Gedichten, ja sie schätzten sogar das trocken Lehrhafte und Katalogartige, weil es so ganz anders ist als die blendende Pracht Homerischen Stils, die immer wiederholt und nachgeahmt hohles Pathos und leerer Schwulst geworden war. Der Gegensatz tritt um so schärfer hervor, als Hesiod, von der ererbten Homerischen Form abhängig, dauernd mit ihr ringt. Er verwendet gelegentlich wie der übelste Kykliker abgebrauchte Formeln: die Graien (die Alten), 'die von Geburt an schon grau waren' nennt er mit üblichem Verschluß 'die schönwangigen' (270), die Titanin Thetys, die Gattin des riesigen Okeanos, die 'liebliche', Eros den 'schönsten unter den unsterblichen Göttern, der aller Götter und Menschen Sinn bezwingt' (120), obgleich er ward, ehe denn Götter und Menschen wurden; mit berühmter Floskel sagt er, daß dem Kronos bestimmt war, von seinem Sohne überwältigt zu werden 'nach dem Ratschluß des Zeus', obgleich er dessen Geburt erst jetzt gerade erzählen will (465). So wimmelt besonders die Theogonie von Homerischen Wendungen und Beiwörtern, die so bequem den Vers füllen und schmücken. Weniger, wie das im Stoffe liegt, die 'Werke und Tage'. Da hat er manche selbstgeschaffenen, treffenden Bezeichnungen. Sie stammen recht charakteristisch aus der Beobachtung des Bauern. Wie die 'langhaarige Ziege', das 'waldweidende Rind', die 'Haus tragende Schnecke', die 'frühe Schwalbe', der 'Spätpflüger', oder aus Lebenserfahrung wie 'Glieder fressender Liebeskummer', der 'leidfrohe' Streit (Eris), oder aus seiner sittlichen Anschauung wie der Mann 'der immer seine Arbeit aufschiebt', der 'eidtreue', die 'Gaben fressenden Könige'.

Man muß Homer vergessen, wenn man Hesiod genießen will. Man tut ihm auch Unrecht, seine Leistungen an jener Poesie zu messen. Er wollte gar nicht mit Homer wetteifern trotz der alten Novelle, die beide im Agon gegenüberstellt. Homer will erzählen, Hesiod lehren; Homer will erfreuen, Hesiod will bessern und bekehren; Homer lebt in heroischer Vergangenheit, Hesiod in der harten Gegenwart. Diese Aufgaben forderten einen anderen Stil. Hesiod hätte ihn schaffen sollen. Doch er hielt sich an Altes. Die Stammbäume der Ilias und besonders der Schiffskatalog am Ende ihres zweiten Buches sind ja gelehrt und lehrhaft wie die Theogonie. Ermahnungen zur Ertüchtigung und Sittlichkeit gab es gewiß auch schon. Aber sie waren in heroische Szenerie versetzt: so hat der scheidende Amphiaraos seinem Sohne Lebensregeln gegeben, so Peleus dem Achill den berühmten Spruch 'immer der erste zu sein und vorzustreben den Andern', und dem Patroklos, als Älterer den Freund verständig zu beraten (Ilias XI. 783), so ging unter Hesiods Namen eine Sammlung von Sprüchen des weisen Kentauren Chiron an seinen Zögling, z. B. 'den Göttern opfern und die Eltern ehren'. Das war heroischer Stil. Vielerorts waren solche Mahngedichte von Alters her im Gebrauch, wie sie schon um 2000 in Ägypten ausgebildet waren. Hesiod aber wandte sich an seinen Bruder

51. Perseus tötet die Medusa. Halsbild einer thebanischen Reliefvase. Um 600.
(Nach Bull. de Corr. Hell. XXII.)

und der Anlaß war ein Rechtsstreit. Man darf fragen, ob die heroische Form dafür ganz paßte, wenn man denkt, wie Archilochos seine Gegner in der Sprache des Lebens mit lebhaften Jamben beschrie. Aber Hesiod war kein Archilochos. In ihm steckte feierliche Würde, etwas Pastorales im Blute. So steht ihm der epische Stil auch in dem Mahngedicht gut. Er geht immer ins Allgemeine und da er Begriffe noch nicht fassen kann, werden sie ihm Göttergestalten: Streit und Wettstreit macht er zur bösen und guten Eris (15), der Demeter stellt er den Hunger ganz persönlich gegenüber (300), der Eid läuft, Dike wird geschleift (220). Hin und wieder und besonders im Bauernkalender, der einfacher stilisiert ist, greift er Sprichwörtliches auf, da wird seine Sprache knapp, scharf pointiert, verwendet Gleichklänge und Wortspiele, da schöpft er aus dem Volkstümlichen, das in den zusammenhanglos eingelegten Nestern von Sprichworten noch schärfer sich geltend macht. Hesiod ist uns der Vater des Lehrgedichts und wir dürfen glauben, daß er, wenn auch nicht sein Schöpfer, so doch sein bester Vertreter war.

So gut wir den braven Bauern, Sittenprediger, Religionskünder Hesiod von Askra kennen mit seinem hart ringenden Vater, seinem faulen Bruder, seiner schlimmen Frau und seinem einen Sohn — unpraktisch mehr zu haben (W. 376)! — so ist es doch unmöglich, seine Zeit zu bestimmen. Antike Novelle und Gelehrsamkeit stellten ihn Homer gegenüber und machten sie zu Zeitgenossen. Für gewöhnlich wird er zu hoch angesetzt. Seine Verwendung schon abgegriffener Homerischer Wendungen im abseits gelegenen Dorfe, sein geographischer Horizont — er weiß vom Aitna (Th. 860), von Thrakien (W. 553) und von den Schwarzen (W. 527), bei denen die Sonne im Winter weilt — seine ethisch-theologische Spekulation, sein Aufbegehren gegen die 'ungerechten Könige', sein kräftiger Bürgersinn und seine starke, resolut hervortretende, allem ihre Eigenart aufprägende Persönlichkeit raten dazu, ihn nicht vor das VII. Jahrhundert zu setzen. Ich würde mich nicht wundern, wenn er ein Zeitgenosse des

52. Boiotischer Eimer. Um 650.
(Nach Bull. de Corr. Hell. XXV.)

53. Eberjagd. Boiotischer Becher. VII. Jahrh.
(Nach Athen. Mitt. XXVI.)

Archilochos wäre. Jedoch waren um 600 seine Werke in Attika, sogar auf Lesbos schon bekannt.

* * *

Das dritte unter Hesiods Namen überlieferte Gedicht 'Der Schild des Herakles' von 480 Hexametern knüpft an die Geburtslegende des Heros und seines Zwillingsbruders Iphiklos — Zeus hatte Alkmene in derselben Nacht umarmt, ehe Amphitryon ihr nahte — ganz locker seinen Sieg über Kyknos und dessen Vater Ares unter Athenes Beistand an, die im Heiligtum des Pagasäischen Apoll den Gläubigen den Weg nach Delphi sperrte. Dem Kampf voraus geht nach einem Zwiegespräch des Helden mit seinem Wagenlenker Jolaos die Schilderung seiner Rüstung. Dabei wird mit breitester Ausführlichkeit das künstliche Bildwerk seines Schildes in mehr als 150 Versen beschrieben (141—317), während das Hauptstück, der Kampf trotz pomphafter Gleichnisse kaum dieselbe Ziffer erreicht. Aber ohne Zweifel ist dies Flickwerk aus Homerischen Versen in diesen falschen Verhältnissen beabsichtigt, ein lehrreiches Beispiel, wie gering die Durchschnittsleistung der ausgehenden heroischen Epik im VI. Jahrhundert war. Unter Hesiods Namen ist es deshalb gekommen, weil seine ersten 56 Verse auch im vierten Buch des 'Katalogs' standen.

Dieser 'Frauenkatalog', das ganze Altertum hindurch viel gelesen, galt so sehr für echt Hesiodisch, daß er sogar der Theogonie einmal angeschlossen war, und er mag es im Grundstock wohl gewesen sein. Die drei ersten unter diesem Titel vereinigten Bücher gaben eine umfassende Übersicht der Heroen in Stammbäumen wie die Theogonie geordnet, z. B. 'von Hellen dem kriegliebenden König stammten Doros, Xuthos und Aiolos der Wagenkämpfer, von Aiolos stammten rechtpflegende Könige Kretheus und Athamas und der listige Sisyphos und der ungerechte Salmoneus und der übermütige Perieres'. Oder 'Thyia Deukalions Tochter vom blitzfrohen Zeus geschwängert, gebar zwei Söhne Magnes und Makedon, den Wagenkämpfer, die um Pierien und den Olymp ihre Wohnsitze hatten.' Gelegentlich waren Bemerkungen angefügt wie bei Periklymenos, 'dem Poseidon vielerlei Gaben verlieh: bald erschien er unter den Vögeln als Adler, bald wurde er, ein Wunder zu schauen, eine Ameise, bald Biene, bald Schlange'. Aber auch Erzählungen waren eingefügt wie von Peleus und Akastos.

Das 3. Buch enthielt gar einen 'Umgang um die Erde' mit vielen fremden und fabelhaften Völkern. Kann man sich ein Bild der ganzen Anlage kaum machen, so ist doch so viel gewiß, daß das Werk auf Poesie keinen Anspruch machte. Es war eine gelehrte Zusammenfassung der von der heroischen Dichtung allmählich ausgebauten Heroensage, ein Lehrbuch zunächst wohl für Rhapsoden, später in den

Schulen gebraucht, grundlegend für die Sagenbücher, die stets diese genealogische Anordnung beibehalten haben. Entstanden kann der Katalog erst sein, als das Bewußtsein nationaler Zusammengehörigkeiten entstanden war — Hellen steht als Stammvater des Doros Aiolos und Jon Achaios an der Spitze — und als Heldengedichte schon in breiter Masse vorlagen, also nicht vor dem VII. Jahrhundert. Ein kürzlich gefundenes Bruchstück mit den Helenafreiern ist sogar sicher erst vom Ende des VI. Jahrhunderts, doch gehört es vielleicht wegen seiner breiten Ausführlichkeit eher in die 'großen Eoien', von denen sogleich zu sprechen sein wird. Aber der Katalog lud durch seine Anlage zu Ein- und Umarbeitungen ein. Angefügt war ein 4. und 5. Buch, in denen von Göttern begnadete Frauen mit der Formel 'oder wie' (ἢ οἵη) aneinandergereiht waren. Z. B. 'oder wie Alkmene ihr Vaterhaus verließ und nach Theben kam'... um dort von Zeus den Herakles zu empfangen. Von dieser Anknüpfungsformel wurde dieser Teil auch Eoien genannt. Sie müssen ein gemeinsames Kopfstück gehabt haben, das allgemein diese Heroenmütter pries.

Gesondert hatte man von diesen kurzen Geschichten breit ausgeführte mit derselben Formel beginnende kleine Epen und unter dem Titel 'Große Eoien' zusammengefaßt. Das waren wirkliche Gedichte verschiedener Güte und Herkunft, die die Geburtsgeschichte, die Abenteuer des Göttersohnes und seine Nachkommenschaft anschlossen. Wohl möglich, daß auch echte Poesie unter ihnen war, die schöne Sagen in anmutender Erzählung trotz der abgebrauchten epischen Formen gab, wie wir das bei den im VI. und V. Jahrhundert sehr beliebten kyklischen Epen annehmen müssen.

54. Boiotische Amphora. VII. Jahrh.
(Nach Ephemeris arch. 1892.)

Genealogische Epen hat es mehr gegeben. Sicher eines von einem Samier Asios, vielleicht auch die 'Phoronis', kaum das 'Naupaktische Epos', aus dem wir hauptsächlich von der Argonautensage erfahren, alle von verschwindender Bedeutung neben den Hesiodischen Katalogen. Ihr Zweck ist nicht recht klar. Das Werk des Asios war nach den wenigen Bruchstücken den Katalogen in knapper Registrierung ähnlich. Vielleicht hat jedes die Sagengeschichte auf die eigene Heimat zugeschnitten. Es waren Prosabücher in epischer Form. Von Asios um 550 sind aber auch hübsche Verse erhalten, die den Prunk der Samier anschaulich schildern, wie sie mit schleppenden weißen Kleidern und goldenem Haarschmuck zum Herafeste wallen; und in elegischem Maß von einem, der 'lahm, gebrandmarkt, uralt, Bratenschnüffler, ganz wie ein Landstreicher an Meles Hochzeitsmahl ungeladen, Suppe heischend mitten unter ihnen auftauchte, ein Heros aus dem Schmutzflusse'. Zusammenhang und Zweck ist nicht zu erraten.

Noch mehrere Epen sind unter Hesiods Namen gegangen, von antiker Kritik ihm meist abgesprochen uns nur aus dürftigen Bruchstücken und Notizen kenntlich. So eine 'Melampodie' in wenigstens 3 Büchern, voll köstlicher Geschichten der berühmten Seher Melampus, Teiresias, Kalchas. Das las man, wie Melampus bei Phylakos in enger Haft gehalten, von den Holzwürmern, deren Sprache er verstand, erfuhr, daß alsbald der Tragbalken der Decke durchgenagt sei und wie er sich so befreite und Rache nahm. Und wie Teiresias, der eine Zeitlang in ein Weib verwandelt gewesen, die Liebe als Mann und als Weib genossen hatte, von Zeus und Hera zum Schiedsspruch aufgerufen wurde, ob Mann oder Weib größere Wollust empfände. Wie oder ob überhaupt diese Geschichten miteinander verbunden waren, entzieht sich unserer Kenntnis.

* * *

Hesiods Gedichte und Bruchstücke mit den Homerischen Parallelstellen und Zitaten, fleißig bearbeitet von Rzach, große und kleine Ausgabe, Leipzig 1902.

Deutsche Übersetzungen von Joh. Heinr. Voss, Heidelberg 1806, von Peppmüller, Halle 1896.

Zum Verständnis der Theogonie bes. C. Robert in Mélanges Nicole, Genf 1905, 461, der Werke und Tage Ed. Meyer Genethliakon, Berlin 1910.

55. Athene und Perseus. Harpyien. Attische Schüssel aus Aigina. Um 600.
(Nach Furtwängler, Kl. Schriften II.)

3. LEISTUNG UND WIRKUNG DER EPISCHEN DICHTUNG

Das Epos hört mit dem VI. Jahrhundert nicht auf. Es reißt überhaupt nicht ab. Aber es hat niemals wieder eine so herrschende Bedeutung errungen wie im VIII., VII., VI. Jahrhundert, die seine bleibende Form und im frischen Schwunge junger Kraft seine Meisterwerke geschaffen hatten. So pflegen in ihrer Jugend alle Künste und alle Gattungen jeder Kunst auf jener Grenze zwischen leidenschaftlichem Ringen und schwer errungener Beherrschung eben gefundener Form ihr Größtes zu leisten. Die Ahnung eines höheren Zieles zusammen mit den Widerständen, die sich seiner Erreichung entgegenstellen, scheinen notwendig, um das heiße Streben zu entzünden, das sie überwindet und die feinsten Fähigkeiten weckt, zugleich den Gehalt aufs Höchste zu steigern und ihm die vollendete Form zu schaffen. Ist diese einmal da, so fehlt dem künstlerischen Triebe seine eigentliche Betätigung, die Form suchende Gestaltung. Jene zwei Jahrhunderte haben zwar nicht allein oder auch nur vorzüglich im Epos ihren künstlerischen Ausdruck gesucht. Die Chorlyrik stand in breiten Massen neben ihr, und die Prosaerzählung, insbesondere das Märchen, auch Elegie, Jambus und das kleine Lied. Aber, als diese seit der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts uns entgegentreten, hatte das Epos schon seine letzte klassische Form erreicht und bleibende Kunstwerke im vorbildlichen Stil geschaffen. So darf dies Zeitalter mit Recht das epische genannt werden. Für die Heldensage, als ihr rechtes Gefäß entwickelt, ist das Epos schon damals auch für das Rüge- und das Lehrgedicht durch Hesiod angewandt worden und auch der Spruchdichtung erschien der epische Vers als die beste Form. Schon vor Hesiod ist er gewiß für sie verwendet und deshalb hat auch das Delphische Orakel ihn schon früh für seine Weissagungen angemessen gefunden, um die es von weit her, sogar von den Barbarenkönigen Phrygiens und Lydiens schon im VII. Jahrhundert angegangen wurde. Bald nahm man ihn auch für Weihungen und Grabschriften in Gebrauch. Mit dem Verse drangen Homerische Wendungen, Worte und Formen zugleich ein und verbreiteten sich weiter in andere gebundene Rede, selbst in die Prosa, besonders bei den Joniern, ganz ähnlich wie die Sprache der Lutherschen Bibel gewirkt hat.

Hörten doch alle Griechen gern diese Gedichte, früh kamen sie in den Jugendunterricht. Sie wurden in ihrer stilvollen Hoheit Vorbild für jede über das Alltägliche gehobene Sprache. Diese volkstümliche Verbreitung zeigt vielleicht am deutlichsten den unvergleichlichen Erfolg und Einfluß der Homerischen Schöpfung.

Nicht weniger großartig ist die Wirkung, die das Epos durch seine stoffliche Gestaltung ausgeübt hat. Wird ihm doch die Heldensage in ihrer Herrlichkeit und Fülle verdankt. Zwar hat ihm gewiß die Chorlyrik vorgearbeitet und manche Motive gleichzeitig mit ihm ausgebildet, aber sie mußte sich ihrer Natur gemäß auf einzelne Züge beschränken. Das Epos vermochte erst, sie in breiter Erzählung zu entwickeln. So hat es sie denn, allerdings bis ins VI. Jahrhundert daran arbeitend, zu vollständiger Geschichtlichkeit in geschlossenen Kreisen ausgestaltet. Wenn die ganze Folgezeit den troischen Krieg vom Schönheitsstreit der Göttinnen um den Erisapfel und von der Entführung der Helena an bis zur Eroberung Ilions und der Ermordung Agamemnons und Odysseus' Heimkehr und Tod als eine einzige geschlossene Erzählung kennt, und ebenso die Geschichte von Kadmos und Laios und Oidipus und dem Kriege der Sieben und Epigonen, so sind das Leistungen dieser epischen Periode. Aber ebenso muß sie auch als die Gestalterin der anderen Sagenkreise gelten, vor allen der Heraklessage, die in der festen Folge seiner zwölf Großtaten vom Siege über den lernäischen Löwen an bis zur Überwindung des Höllenhundes und Gewinnung der Hesperiden-Äpfel aus dem Göttergarten der Literatur des V. Jahrhunderts geläufig sind und schon im VI. unzählig oft bildlich dargestellt wurden. So rätselhaft es ist, wie diese Dichtung bis auf die letzte Spur verwehen konnte, seine Nachwirkung zeugt genügend von ihrer Existenz und der noch deutliche Aufbau bis zum Sieg über den Tod und zum Eingang in die Göttlichkeit läßt einen großen Dichter ahnen.

56. Dreibeinige Pyxis aus Böotien. Um 550.
(Nach Bull. de corr. Hellénique XXII.)

Was die Schöpfung dieser überreichen Heldensage für die Griechen und ihre Kunst bedeutete, ist kaum zu fassen. Sie besaßen nun einen unerschöpflichen Schatz köstlicher Geschichten von einer Buntheit und Herrlichkeit, die ihres gleichen nicht hat. Nie verlieren sie sich in wirre Phantastik und wilde Ungeheuerlichkeiten, nie verschwimmen sie in Nebel und Spuk. Fest und klar stehen ihre Gestalten vor Augen, Menschen wie wir, in Stolz und Freude und Kampf und Leid. Und wie die Menschen, so ihre Götter. Alles wird erhöht über Klein-

lichkeit und Zufälligkeit, aus tiefstem Empfinden und Miterleben heraus gesteigert zur reinen Klarheit einfacher Menschlichkeit. Heiter geschäftige Phantasie hat in rechter Künstlerfreude die Geschichten entwickelt, jedes Vor und Nach ausgemalt begründend und folgernd, hat so den Stoff immer vermehrt und ihm eine Fülle von Motiven gegeben, die nun wieder Keime zu neuen Dichtungen wurden. Wie auf der formalen Leistung Homers alle hohe griechische Poesie fußt, so gibt ihr die vom Epos geschaffene Heldensage bis zu ihrem Ende Stoffe, aus denen sie immer neue Formen entwickelt und die sie mit immer neuem Inhalte füllt.

57. Reiterzug. Kalksteinrelief aus Priniá in Kreta. VII. Jahrhundert.
Nach Annuario della Scuola Archeologica di Atene I.)

III. DAS ZEITALTER DER STANDESHERRSCHAFT UND KOLONIENGRÜNDUNG

Am 6. April 648 wurden die Umwohner des nördlichen Ägäischen Meeres durch eine völlige Sonnenfinsternis zur Mittagszeit erschreckt. Archilochos hat sie geschildert, damals auf Thasos, der Thrakiens Küste vorgelagerten Insel. Das ist das älteste Datum griechischer Literatur. Er hat auch vom Lyderkönig Gyges gesprochen, dessen Reich der wilde Kimmeriersturm bald nach 660 umgeworfen hatte, und von den Magnesiern, deren stolze Stadt am Maiander denselben Barbaren erlag. Kallinos hatte gegen sie die Bürger von Ephesos in herzhafter Elegie zum Kampf aufgerufen. Von diesen beiden ältesten Dichtern neben Homer und Hesiod ist Kallinos fast verschollen, Archilochos das ganze Altertum hindurch gelesen, bewundert, nachgeahmt. Er war den Griechen neben Homer der Vater ihrer Poesie. Nicht weil er als 'Erfinder' des Jambus galt oder der Elegie — diesen Ruhm teilte er mit Kallinos und Mimnermos — sondern weil seine starke Persönlichkeit seine Gedichte mit sprühendem Feuer

durchglüht sprach und sie mit solcher Leidenschaft erfüllt, daß sie nach Jahrhunderten noch Jeden hineinrissen in das Erlebnis des Dichters, ihn zur Teilnahme, zur Parteinahme zwangen. Mit ihm bricht eine neue Periode, ein neues Leben der Literatur, des Menschentums überhaupt an: das Individuum wird sich seiner selbst bewußt.

Bald nach ihm dichtet der Samier Semonides seine Jamben, Mimnermos seine Elegien und um 600 tönt uns aus Lesbos das kleine Lied in vollendeter Kunst entgegen. Gleichzeitig beginnt im Mutterlande die Poesie dauernde Schöpfungen zu zeitigen. Um 650 verleiht Tyrtaios dem Empfinden der Spartaner in schwerem Kampf Ausdruck in Elegien, Alkman singt und tanzt mit ihren Mädchen seine Chorlieder. Solon, der Archon von 594/3, redet zu seinen Athenern in Jamben und Elegien. Selbst im griechischen Neuland, in Sicilien, werden Chorgesänge geschaffen, die sich über die Festgelegenheiten hinaus lange erhielten. Selbstverständlich wurde Chorpoesie nicht nur hier und in Sparta in diesem Jahrhundert gepflegt, überall tanzten und sangen Griechen in Chören nach uraltem Brauch. Wir wissen, daß Alkman aus Kleinasien stammte, da also seine Kunst gelernt hatte, und daß die musikalischen Lesbier besonders liebevoll und erfolgreich auch diese Gattung ausgebildet hatten. Umgekehrt sind kleine Lieder natürlich aller Orten gesungen, und auch der Jambus in volkstümlicher Form wird nicht gefehlt haben. Aber verklungen sind diese Volksweisen. Wir müssen uns hüten, unsere Vorstellung von der poetischen Produktion dieser Zeit nur nach dem Erhaltenen zu machen. Das Vorzüglichste allein ist bewahrt. Bei dem regen öffentlichen Leben und bei den unzähligen Götterfesten ist unendlich viel gezwitschert und gesungen und in gebundener Rede gesprochen. Das Meiste wurde nicht einmal aufgeschrieben, verwehte mit dem Tage, und Vieles von dem, was sich länger hielt, erschien Späteren zu altfränkisch, zu formlos, zu arm, als daß sie es würdigen mochten. Und nicht zu vergessen ist, daß auch in diesem Zeitalter die epische Heldendichtung noch lebhaft im Schwunge war, daß jetzt erst das ältere Gut zu den großen Werken planvoll zusammengefaßt wurde, die sich nun erhielten: Ilias, Odyssee, Kyklos. Es drängt sich damals altgeübte zum Abschluß reife Poesie mit neu sich ausbildenden Gattungen zusammen wie um 1200 Walter von der Vogelweide so gut wie Freidank und Wolfram von Eschenbach dichteten, während gleichzeitig an der Donau das Nibelungenepos in die letzte Form nach künstlerischen Gesichtspunkten umgebildet wurde. Und hier wie dort herrscht straffe Aristokratie. Die ritter-

58. Halblebensgroße Kalksteinstatuette von Auxerre. Kretische Kunst. VII. Jh.
(Nach Monuments Piot XX.)

liche Gesellschaft ist es, für die vornehmlich gedichtet wird und die selber dichtet.

Wie die Poesie, so entfalteten jetzt auch die bildenden Künste mit der Triebkraft des ersten Frühlings fruchtbare Keime mit erstaunlicher Schnelligkeit. Die geometrische Dekoration, die Stilgefühl und Formenstrenge gelehrt hatte, macht einer reichen Ornamentik, aus orientalischem Lehngut entwickelt, Platz und bald tritt die menschliche Gestalt beherrschend hervor. Regerer Verkehr mit Ägypten erweckt den Sinn für das Monumentale. Um die Mitte des VII. Jahrhunderts, in der Zeit des Archilochos und Tyrtaios, beginnen die ersten Versuche, in Lebensgröße Menschenbilder zu formen. Als Kultstatuen werden sie in die Göttertempel gestellt. Jetzt erst werden stattliche Häuser, säulengeschmückt, an Stelle winziger Kapellen errichtet, die den alten kleinen Holzidolen und Steinfetischen passenden Platz geboten hatten. An diesen Gotteshäusern wächst Kunst und Können. Säulen und Gebälk und Giebel gewinnen ihre Form, und an ihrem Schmucke üben sich Toreutik, Malerei und Plastik. Bis in's Kleinste und Alltägliche macht sich der gestaltende Trieb geltend. Alles Gerät, jeder Topf erhält künstlerische Gestalt.

59. Bronzestatuette aus Delphi. 2. Hälfte VII. Jh.
(Nach Foullles de Delphes V.)

Eine tief aufwühlende Bewegung hatte das Griechentum ergriffen, riß es aus seiner Enge in weite Fernen hinaus, gestaltete Wirtschaft, Gesellschaft, Staat, sein ganzes Leben und Denken um. Aus der ständischen Gebundenheit drängten siegreich starke Persönlichkeiten hervor, gaben dem gärenden Volksgeist neue Gedanken und schufen dem Neues Suchenden neue Formen. So herrlich solch Frühling leuchtet, so erfrischend seine Blüten duften, geboren ist er in Stürmen, Not und Qual. Im VIII. Jahrhundert beginnt, im VII. blühte die weithin über das ganze Mittelmeer sich erstreckende Kolonisation der Griechen. Nicht Übermut und Abenteuerlust treibt jemals Volksmassen aus ihrer Heimat, am wenigsten in jenen Zeiten, wo jede Fahrt auf den offenen kleinen Schiffen schon im Ägäischen Meer ein gefährliches Unternehmen, weiterhin in die unbekannten breiten Gewässer zu wilden unerforschten Gestaden tollkühnes Wagnis war. Das arme Griechenland konnte die sich mehrende Bevölkerung nicht ernähren. Hart drückte der übermächtige Adel Bauern, Hörige, Handwerker. Mit dem Stocke regierte er, den er als Zeichen seiner Würde trug. Auswucherung, Gewalttat, Bauernlegen war an der Tagesordnung. Wie Hesiods Vater trieb Tausende die bittere Not aus der Heimat bis nach Ägypten und Syrien hin, als Händler, Handwerker, Seeräuber und Söldner ihr Leben zu fristen, womöglich sich irgendwo anders ein Stückchen Land zu erwerben. Dazu die Kämpfe der Adelsparteien mit Mord und Hinterlist, die dauernden Fehden von Stadt zu Stadt, und gegen die Mitte des VII. Jahrhunderts noch der fürchterliche Einfall der Kimmerier, die aus den südrussischen Steppen über Kleinasien herfielen, die Binnenreiche zertrümmerten, weithin auch griechisches Land verwüsteten, sogar Sardes und die Jonierstadt Magnesia einäscherten. Die Griechen mußten Neuland erwerben. Nur über Meer war das möglich. So haben sie denn allmählich in mühsamem Ringen unter tausend Gefahren am Marmara- und Schwarzen Meer, an den Küsten Thrakiens, Siziliens, Italiens, Frankreichs und Spaniens und Afrikas Fuß gefaßt, gesiedelt, wo ertragreicher Boden zu gewinnen war oder Fischfang sich lohnte. Rasch wuchsen diese Kolonien durch dauernden Zustrom aus den übervölkerten Mutterstädten zu Städten heran. Zunächst besonders auf den Ackerbau gerichtet, waren sie aber alle auf den Seeverkehr von vornherein angewiesen und so entwickelten sie rasch einen regen Handel, der zunächst die ihnen unentbehrlichen

Kulturprodukte der Heimat gegen ihre Erzeugnisse eintauschte und bald weitere Ausdehnung gewann. Allen voran waren die Jonier Kleinasiens Gründer von Kolonien, aber auch Jonier von Paros, Naxos, Euboia, dann Megarer und Korinther. Ihre Städte wurden nun Zentren eines Handels, der das ganze Mittelmeer umspannte, selbst in die alten Reiche des Ostens hineingriff, nicht nur nach Lydien, auch nach Syrien und Ägypten, wo Naukratis ein blühender Exporthafen wurde. Er vermittelte der griechischen Kunst, die in bescheidensten Formen sich bewegte, entscheidende Anregungen ägyptischer Vorbilder, vor allem den Sinn für das Monumentale. Tempel und Statuen wuchsen plötzlich seit etwa 650 auch in Griechenland auf. Jetzt schuf sich der Handel sein eigentlichstes Mittel, die Münze. In Lydien entstanden, ist sie doch erst von den Griechen recht zu dem gemacht, was sie seitdem in der Welt bedeutet. Der Wohlstand nahm zu. Hellas fing wieder an reich zu werden. In Tempelbauten stellte sich der Stolz der Städte dar und an großen Festen und Märkten wie Delos und Olympia wetteiferte man an Pracht des Auftretens. Aber die Wohlhabenheit war nicht gleich verteilt. Die alte Naturalwirtschaft ging zu Ende und bald litt die Bauernschaft des engen Mutterlandes schwer unter Verschuldung. Die Industrie wuchs heran, auf Export eingestellt. In den Städten sammelten sich Handwerker, bildeten eine Macht neben dem Landadel und den großen Handelsherren, die aus dem wohlhabenden Adel hervorgingen. Der alte Geschlechterstaat kam in's Wanken. Der neue Stand begehrte Rechte, die Bauern drängten aus der Not heraus. Revolutionen brachen aus, kühne Adlige setzten sich an ihre Spitze, stürzten das Adelsregiment, um selbst zu herrschen. Andere suchten zu vermitteln und das Gleichgewicht herzustellen. Aufwärts geht in mächtigem Drängen das gesamte Leben, aber in harten Kämpfen ringt es sich empor. Das hat den Menschen dieser Zeit die Leidenschaft gegeben und ihren Schöpfungen die Zeichen lebendiger Kraft aufgezwängt. In ihren Dichtungen, den wenigen, die wir noch in kümmerlichen Resten haben, stellen sich Kampf und Lebenslust, Schwermut und Heiterkeit, ein neues Werden und vor allem Persönlichkeiten dar. Auf sonderbarem Mißverständnis aber beruht der Glaube, daß erst in dieser Periode sich Persönlichkeiten herausbilden. Homer, der Dichter vom Groll Achills, war gewiß eine künstlerische Persönlichkeit stärkster Prägung, trotzdem er überlieferten Stoff in überlieferte Form goß. Sie wirkt noch heute auf uns, sie ist es, die seinem Werke die Unsterblichkeit gegeben. Und lächerlich wäre es, die Kreise, für die er dichtete, in denen er die Vorbilder für seine scharf geprägten Gestalten wie Achill und Agamemnon fand, nur aus unpersönlichen Standesgliedern und Geschlechtsgenossen zusammengesetzt zu denken. In Thersites, den freilich ein jüngerer Homeride schuf, steckt gar schon etwas von der Opposition und dem ätzenden Gifte des Archilochos. Gewiß haben sich gerade solche Leute früh genug aufdringlich kundgetan und Rede und Vers zu führen verstanden. Nur sind ihre Gedichte mit der Stunde verflogen, sie konnten sich nicht halten, weil das Interesse für sie mit dem Motiv verschwand, während die Heldendichtung als Geschichte der Vorzeit allen lieb war und blieb und vom Rhapsodenstande fortgepflanzt wurde. Das Neue und Charakteristische für das VII. Jahrhundert ist nicht, daß sich zuerst Persönlichkeiten bilden und sich äußern, sondern daß sie jetzt mit solcher Kraft hervortreten und in solcher Kunstvollendung sich äußern, daß ihre Werke weit über die Gelegenheit und den engen Kreis, für die sie gedichtet waren, hinaus als Kunstwerke und Ausdruck verbreiteter Stimmungen willkommen waren. Zu ihrer Erhaltung trug nicht wenig die Entwicklung des Verkehrs und die Verbreitung der Kunst des Schreibens und Lesens bei. Es beginnt literarisches Leben und bald nehmen breitere Schichten daran Teil.

60. Eine der ältesten griechischen Münzen, Phokaia VI. Jh.

Geschrieben ist früh in Griechenland. Wenn die Priesterschaft des von der Kultur abgelegenen Heiligtums in Olympia seit 776 regelmäßige Aufzeichnungen machte, wenn gegen Ende des VII. Jahrhunderts die Bürger Athens die Kodifikation des Rechts verlangten, so beweist das noch besser als die Erhaltung von Dichtwerken des VIII. und VII. Jahrhunderts die weite Verbreitung der Schrift geographisch sowohl wie in die tieferen Schichten des Volkes. Auch den Verkehr, von Handelsfahrten und Kolonisation abgesehen, wird man sich kaum lebhaft genug vorstellen. Ruhte auch die Fernfahrt über See im Winter, so war der Sommer desto lebhafter. Die große prächtige Versammlung der Jonier zu Fest und Messe auf dem heiligen Inselchen Delos schildert der Homerische Apollonhymnus. Solche Zentren gab es früh in allen griechischen Landschaften. Am augenfälligsten stellt die Siegerliste der Olympien die Beweglichkeit und Reiselust der Griechen schon um 700 dar: kommen doch trotz der schwierigen Landreise schon damals in dies entlegene Waldtal Leute aus der ganzen Peloponnes, sogar aus Athen und Theben.

Nähern diese Züge das Bild griechischen Lebens in dieser alten Zeit unserer Gewohnheit, und erscheinen Gesellschaftsschichtung, Frömmigkeit, politische Zersplitterung, Handel, Kolonisation dem germanisch-

61. Melischer Teller aus Delos. Um 600.
(Nach Revue de l'art ancien et moderne XXXI.)

62. Reliefvase vom Heroon am Eurotas. Sparta. Um 550.
(Nach Annual of the British School XII.)

christlichen Mittelalter ähnlich, so stellt sich uns das damalige Verhältnis der Geschlechter völlig fremd, ja unverständlich und abstoßend dar. Um so stärker ist das zu betonen, als es meist prüde verschwiegen oder nur verschämt berührt wird. Das Verständnis eines großen Teils der älteren griechischen Poesie hängt von der Erkenntnis und richtigen Wertung dieser Unnatur ab und noch Platons Eroslehre bleibt ohne sie ein Rätsel. Es ist Wahn, wenn man glaubt, die Griechen dieser Jahrhunderte bis ins V. und IV. hinein leicht verstehen zu können. Wir würden uns, in ihre Gesellschaft versetzt, nicht auskennen. Zwar spielte die Liebe damals keine geringere Rolle als bei uns, aber es ist die gleichgeschlechtige Liebe, die Päderastie, die Gefühl und Denken der Männer beherrschte, und ihr weibliches Gegenstück hat nicht gefehlt. Aber nicht als Laster wurde sie empfunden, sondern öffentlich und mit Stolz bekannte man sich zu ihr, in Liedern, Chorgesängen, Tragödien wurde sie gefeiert, attische Töpfermeister schrieben zur Zeit der Perserkriege die Namen stadtbekannter Lieblinge auf ihre Vasen, und als Ende des V. Jahrhunderts sich in Athen moralische Opposition gegen sie erhob, wurde sie bis ins IV. Jahrhundert hinein in begeisterten Streitschriften verteidigt. Das Wunderbarste, für uns Unfaßbare aber ist, daß die Päderastie in dorischem Gebiete wie Sparta, Kreta, Elis, Böotien staatlich anerkannt war, daß dort nicht zum Wenigsten auf ihr die Erziehung des jungen Adligen zur Ritterlichkeit aufbaute, ja sogar das Ritterheer auf der todestreuen Kameradschaft der Liebespaare beruhte.: 'Nebenmann' (παϱασταθένς) hieß in Kreta der geliebte Knabe, die 'heilige Schaar' der Thebaner bestand aus Liebespaaren und hat noch 338 auf dem Schlachtfeld von Chaironeia dieses Grundgesetz dorischer Päderastie mit ihrem Blute als richtig erwiesen.

Die Dorier waren es, die die Päderastie in diesem Sinne ausgebildet und als Vorbild aller kriegerischen und ritterlichen Tugenden anerkannt und mit manchen anderen ritterlichen Bräuchen seit dem VII. Jahrhundert bei den übrigen Griechen verbreitet haben. Die kleinasiatischen Jonier haben sie lange abgelehnt — bei Homer ist keine Spur von ihr — und sie auch später nicht ohne Widerspruch gelassen. Im äolischen

Lesbos dagegen war sie um 600 nebst ihrem weiblichen Gegenstück so üblich und geachtet, daß Jedermann öffentlich über sie sprach. Die Euböer und Athener haben sie rückhaltlos angenommen. Solon hat sie neben der Gymnastik als Privileg der Freien den Sklaven verboten und er hat in seinen Elegien wie hundert Jahre später Phrynichos und Aischylos in Tragödien mit uns unbegreiflicher Deutlichkeit von ihrer Ausübung gesprochen. Nicht die Päderastie selbst, die als heimliches Laster überall verbreitet ist, sondern ihre öffentliche Anerkennung, ihre ideale Ausbildung im Verhältnis des Ritters zum Knappen als Erziehungsmittel und innigstes Treuverhältnis erfordert Erklärung. Sie wird gegeben durch die Abschließung der Männer, am schärfsten ausgebildet bei den zuletzt eingewanderten rohen Doriern. Wie viele andere primitive Völker, manche bis heute, hatten sie die Einrichtung des Männerbundes mitgebracht und sie haben sie, seßhaft geworden, mit anderen alten Sitten beibehalten und weitergebildet. Aus Sparta ist die militärische Erziehung des früh der Familie entzogenen Knaben und das dauernde Zusammenleben auch der erwachsenen Männer und Familienväter in kriegerischen Formationen allgemein bekannt. Noch ältere Züge hat Kreta lange bewahrt. Wie in Urzeiten der Mann sich das Weib, so raubte sich einst der dorische Ritter den Knaben seiner Wahl, und wie die Ehe, so hat auch dies päderastische Verhältnis religiöse Weihe erhalten. Mit Rüstung und Becher stattete er den Erwachsenen fürs Leben, für den Eintritt in den Männerbund aus. Das Verhältnis zur Frau war selbst in der Ehe in diesen Staaten überaus frei. Sie war nur dazu da, Nachkommenschaft zu geben. Ein seelisches Verhältnis des Mannes zu ihr war bei ihrer Geringschätzung und dem seltenen, ja verstohlenen Verkehr mit ihr kaum möglich. Das bei zunehmender Verfeinerung steigende Bedürfnis danach suchte nun Ersatz im Verkehr zum jüngeren Geschlechtsgenossen, und so ist es gekommen, daß dieser mißleitete Herzensdrang dem sinnlichen und immer sinnlich bleibenden Verhältnis einen idealen Zug gab, es erhob und verfeinerte und bis zu jenen schwärmerischen Formen steigerte, die wir nur aus der Liebe zum anderen Geschlechte kennen. Vorbild wollte der Ritter seinem Geliebten sein, der natürlich wie er aus edlem Blute war; und der kannte kein höheres Streben, als ihm gleich zu werden. Er war dem Liebhaber das Gefäß seiner reinsten Gefühle, seines edelsten Strebens, der Spiegel, in dem er sein Bestes zu erhöhtem Glanze sich vollenden sah. So erst können wir versuchen, die überschwänglichen Huldigungen zu verstehen, die ernste Männer wie Pindar knospenden Jünglingen darbrachten, so auch erst die wunderliche Verkehrung der alten Sagen im VI. und V. Jahrhundert, die selbst das Verhältnis des Achill zu Patroklos päderastisch auffaßte — Aischylos hat darauf eine Tragödie gebaut — und Heroentaten aus Liebe zu Knaben erklärte, und so erst die hinreißende Idealität, mit der Platon das Verhältnis des älteren zum jüngeren Manne, er freilich unter Verurteilung der Sinnlichkeit, verklärte. Als die großen wirtschaftlichen und politischen Umwälzungen im Laufe des V. Jahrhunderts dem Rittertum seinen Boden entzogen, die fortschreitende geistige Kultur höhere Ideale aufstellte als Mannestüchtigkeit an Körperkraft und Mut und kameradschaftlicher Treue, da begann man die Päderastie mit anderen Augen anzusehen, ihre Unnatur zu empfinden und brandmarkte sie als unsittlich. Nur in versteinerten Aristokratien wie Sparta, Theben, Kreta dauerte sie noch in alten Formen, eine archaische Merkwürdigkeit. Ethische Maßstäbe wechseln nach Zeiten und Völkern. Wir müssen uns hüten, die unserigen anzulegen. Wer die Griechen auch noch der klassischen Zeit in diesem Punkte verstehen will, halte sich stets gegenwärtig, daß auch ihre ernstesten und tiefsten Männer wie Solon, Pindar, Aischylos und noch der junge Platon Päderasten gewesen sind, und mache sich klar, daß die griechische Poesie in gleichgeschlechtiger Liebe den Ausdruck leidenschaftlicher Sehnsucht, rückhaltloser Hingabe, wilder Eifersucht, aller Wonnen und Qualen des Eros gelernt hat.

63. Bronzestatuette aus dem Tempel *Κορύνθου Ἀπόλλωνος* zwischen Messenien und Lakonien. Um 550.
(Nach *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 1916.)

64. Sphinx-Schulterbild eines rhodischen Kessels. VII. Jh.
(Nach Kinch, Foullles de Vroulia.)

1. JONIEN

a) ARCHILOCHOS

Archilochos ist auf der großen Kykladeninsel Paros geboren, Sohn einer Sklavin Enipo, wie er selbst bezeugt, und eines adligen Herrn Telesikleides. Ein Kegel mit dessen Kindern, wie das in mittelalterlichen Verhältnissen nicht selten, ritterlich erzogen, stand er als Bastard hinten im Erbe und politischen Recht. Diese Zwiespältigkeit hat sein Wesen und sein Schicksal bestimmt. Sie warf ihn aus der Bahn, machte ihn zum Merker, Tadler und Angreifer, drückte ihm den Stachel der Niezufriedenheit und die Qual der Sehnsucht in die Seele. Die Armut hat ihn aus der Heimat getrieben. Wenn er sagt 'Söldner und Karer werd' ich heißen', und er sich ein anderes Mal 'Diener des Kriegsgottes' nennt, der 'aus dem Speer sein Brod zieht und Ismarischen Wein', so war er eben Landsknecht von Beruf und wird als solcher ja wohl im lelantischen Kriege mitgekämpft haben, der Euboias Städte in ritterlicher, von ihm bewunderter Fehde entzweite, wohl auch Unteritalien kennen gelernt haben, dessen Fruchtbarkeit am Siris er rühmt. Er kam nach Thasos, wo seine Landsleute von Paros eine Kolonie gegründet hatten, vielleicht war er mit ihnen ausgezogen, sie zu gründen. Da starrte noch der Urwald struppig 'wie ein Eselsrücken' und an der Küste gegenüber, die die Kolonisten heiß umstritten, saßen wilde Thrakerstämme. Nicht nur mit ihnen, den 'Biertrinkern' lagen sie dauernd in harten Kämpfen, die, nicht immer glücklich, ihnen gelegentlich zu schmählicher Flucht ausschlugen, sie mußten sich auch noch neuer griechischer Ansiedler erwehren, die mit den Thrakern gegen sie gemeinsame Sache machten, und mit der weiter östlich gelegenen Kolonie Maroneia um den Hafenplatz Stryme herumschlagen. 'Der Allhellenen Jammer zusammenlief in Thasos'. Sein Freimut, sein böses Maul verfeindeten ihm die Genossen. Er hielt's nicht aus, kehrte nach Paros zurück. Damals hat er wohl, ein Dichter und Krieger von Ruf, um Neobule, Lykambes Tochter gefreit. Der Vater brach sein Wort, und nun flogen gegen

ihn und die Seinen die berüchtigten Giftpfeile seiner Jamben. Schließlich soll er in einem Kampf mit der Nachbarinsel Naxos gefallen sein. Nach frommer Legende rächte der Gott den Tod des Sängers. Die Parier haben später ihrem berühmten Sohn heroische Ehren am Grabe gewidmet. Seine Gedichte, gewiß von ihm selbst aufgeschrieben, pflanzten sich fort auch von Mund zu Mund. Wie Homers Epen wurden sie von Rhapsoden an den Agonen vorgetragen. Von den athenischen Schuljungen im V. Jahrhundert gelernt, von prüderer Zeit dem Jugendunterricht ferngehalten, sind sie stets gelesen bis ins IV., V. Jahrhundert n. Chr., so daß Hoffnung besteht, glückliche Papyrusfunde könnten uns noch größere Reste seines Werkes schenken.

65. Kanne aus Aigina. Inselkunst. VII. Jh. (Nach Buschor, Griech. Vasenmalerei.)

Hätten wir seine Gedichte, wir könnten sein Leben und sein Schicksal bis ins Kleinste verfolgen: denn seine Poesie war stets aus der Gelegenheit geboren und auf den Augenblick gestellt und er hatte immer ganz den Herzensausdruck auf den Lippen. Deshalb wirken die dürftigen Reste — anderthalbhundert meist abgerissene Verse, kein einziges ganzes Gedicht — noch mit der Frische des unmittelbaren Erlebens. Die Alten bewunderten die gedrungene Kraft und zündende Leidenschaft seiner Sprache, die vollendete Eleganz und den Reichtum seiner Maße, sie erfreuten oder entrüsteten sich an seiner rücksichtslosen Offenheit und seinem tödlichen Hasse, und wer ein Herz hatte wie Catull, ihm nächstverwandt an Leidenschaft und Kunst und Haß, wurde ergriffen auch von der erschütternden Tragik seiner viel gequälten, stets gespannten, feindlich abwehrenden und doch Liebe sehnenden, nie gestillten Seele. Er ist lebendig gegenwärtig dieser Archilochos, der jeden Nachklang fühlte froh und trüber Zeit, der haßte und liebte und jubelte und weinte, trotzig dem Vorurteil ins Gesicht schlug, immer in der Opposition, nie zufrieden, stolz und tapfer, boshaft und gemein, grausam und weich mitleidig, widerspruchsvoll, zerrissen, gerade deshalb unerschöpflich reich, ein ganzer Mensch und ganzer Dichter. Unbegreiflich neben den ersten schüchternen Versuchen seiner Zeitgenossen, Menschenbilder zu meißeln und Figuren zu malen, neben der stilvoll erhabenen Unpersönlichkeit Homers und dem schwerfälligen Ringen Hesiods und seinem unbehilflichen Kampf mit überlieferter Form. Bei Archilochos ist jeder Satz er selbst, jeder Vers nur die natürliche Form des Inhalts.

Selbstverständlich übernimmt er ererbtes Gut. Er liebt Tierfabeln zu erzählen, die er wohl änderte, pointierte, aber sicher nicht erfand. Auch sprichwörtliche und derbe Wendungen nimmt er gern auf, den Homerischen Margites und derlei Schwänke kennt er. Er schöpft aus dem Volkstümlichen. An seinen Elegien zeigt sich, wie geläufig ihm die Homerische Kunst ist, aber er formt sie neu, nur leise klingt er an, nie verwendet er eine übliche Floskel, kaum jemals 'verheiratete Worte'. Gewiß hat er die Verbindung des Hexameters mit dem Pentameter nicht

erfunden, verwendet sie doch auch sein Zeitgenosse Kallinos. Ebensowenig hat er den Jambus erfunden. Auch den fand er in volkstümlicher lockerer Form vor, wie er noch 300 Jahre später von den Komikern angewandt wurde. Aber er hat ihn aufs Höchste verfeinert, ihm die schlanke Gangart gegeben und jene strenge Straffheit, die immer vorbildlich blieb auch für erhabene Poesie. Das genügte ihm noch nicht. Wie in der Elegie setzte er verschieden rhythmisierte Verse, einen langen und einen kurzen oder umgekehrt, zu Doppelversen zusammen, sog. Epoden, die er aus volkstümlichen Maßen schöpfend in reichster Mannigfaltigkeit ausgebildet hat je nach Stoff und Stimmung. Ein Dutzend verschiedener Formen sind noch nachweisbar. Horaz hat in seiner Jugend einige nachzubilden sich bemüht. Gemütlichstes Behagen strömt aus Rhythmus und Inhalt wenn Archilochos anhebt (79):

Erasmos Sohn Charilaos
ein spaßiges Ding will ich dir
erzählen, vielliebster Genoß,
und lachen wirst du dabei

'Ερασμονίδη Χαρίλαε,
χρῆμά τοι γελοῖον
ἐρέω, πολὺ φίλταϑ' ἑταίρων
τέρψεαι δ'ἀκούων.

Aber scharf und hart, aufgeregt, fast atemlos klingt es, wenn er, jambische Trimeter mit Dimetern wechselnd, den Lykambes anfährt — ich verzichte auf Versuche, nachzubilden (94):

Vater Lykambes, was für ein Wort sagtest
du da?
Wer warf deine Sinne aus der Bahn?
Warst doch früher ihrer so sicher und
jetzt bist du den Bürgern ein Spottgelächter.

Πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
τίς σὰς παρήειρε φρένας;
ᾗις τὸ πρὶν ἠρήρεισϑα · νῦν δὲ δὴ πολύς
ἀστοῖσι φαίνεαι γέλως.

In zerrissener Stimmung mischt er kurze jambische Dimeter mit daktylischen Versen (84):

Ich Armer liege in Sehnsucht verstrickt,
zu Tode getroffen von scharfen Qualen
durch Götter Willen bis in's Mark.

δύστηνος ἔγκειμαι πόϑωι,
ἄψυχος χαλεπῆισι ϑεῶν ὀδύνῃσιν ἕκητι
πεπαρμένος δι' ὀστέων

Da glaubt man gern, daß er auch Lieder gesungen hat. Wie er sich denn rühmt, daß er 'dem Herrn Dionysos ein schönes Lied anzustimmen weiß, einen Dithyrambos, wenn der Wein ihm seine Sinne zusammenblitzt'.

Die lebendige Wirkung seiner Gedichte könnten wir erst ermessen, wenn wir es vermöchten, uns die Gelegenheit ihres Vortrages vorzustellen und den Kreis seiner Zuhörer, die Verhältnisse und die Stimmung, aus denen heraus er dichtete Aber dazu fehlt viel. Elegien pflegten beim Mahle zur Flöte vorgetragen zu werden oder vor versammeltem Heer oder Volk. Dem entspricht es, wenn Archilochos (4) die Schiffsbemannung auffordert, roten Wein zu schenken, 'denn wir können nicht nüchtern sein bei dieser Wache'. Und den Heerbann der Thasier wird er ob schmählicher Flucht vor den Thrakern mit jener Elegie getröstet haben, aus der nur die berühmten Verse über seinen Schild erhalten sind, weil sie noch 250 Jahre später die Ritterehre entrüsteten, die das Gebot befolgte, entweder als Sieger mit dem Schilde oder tot auf dem Schilde heimzukehren: 'mit meinem Schilde prahlt ein Saïer, den ungewollt ich im Gebüsch zurückließ. Gerettet hab ich mein Leben. Was kümmert der Schild mich? Fort mit ihm! Einen andern kauf ich mir wieder, nicht schlechter wird der sein' (6). Die Elegie auf den Tod seines ertrunkenen Schwagers Perikles hat er bei der Errichtung des Kenotaphs, vielleicht beim Leichenmahl vorgetragen (9—13). Tief ergriffen (22) mahnt er, dem unheilbaren Leid das 'starke Dulden' entgegenzustellen, das die Götter uns als Heilmittel gaben, und schnell die weibische

66. Bildstreifen einer protokorinthischen Lekythos. Um 600.
(Nach Mélanges Perrot. Taf. IV.)

Trauer abzustoßen: 'mit Tränen werd' ich's nicht heilen und schlimmer mach' ich's nicht mit Schmaus und Lebensfreude.' Auch von den Jamben und Epoden, die sich Theokrit von Archilochos zur Lyra vorgetragen dachte, werden manche für solche Gelegenheiten gedichtet sein. Zum Mahl paßten die so liebenswürdig heiter scheinenden Fabelerzählungen, die aber gewiß persönliche Spitzen hatten (79, 89): 'Ich will Euch eine Mär erzählen, lieber Kerykides, eine betrübliche Geschichte: ein Affe spazierte fern von allen Tieren allein am Strand. Da begegnete ihm der schlaue Fuchs'. An Bord zeigt er dem Glaukos (54, 70), wie am Südostcap Euboias die Sturmwolke aufzieht. Ist aber auch selbst im vertrautesten Kreise die ergreifende Selbstanrede denkbar: 'Herz, mein Herz, von übergewaltigen Leiden aufgewühlt, halt dich hoch'? Eine Umbildung dieses Gedichts (66+56) erscheint in der unter Theognis' Namen laufenden Elegiensammlung (1029), die zur Unterhaltung beim Symposion bestimmt war. Beim Symposion mag auch er die jüngst auf einem Papyrus gefundene Epode gesungen haben, einen Abschiedsgruß für einen einstigen Freund, der 'seine Eide mit Füßen getreten'. Statt Glück auf die Fahrt wünscht er ihm Schiffbruch und malt mit grimmigem Behagen aus, wie er mit Tang bedeckt an die Küste getrieben, von Frost klappernd, wilden Thrakern in die Hände fällt. Dahin passen am besten auch wohl Stücke, in denen er einen anderen redend einführte wie den Zimmermann Charon (25), der 'sich nicht um Gyges' Schätze kümmert, nicht der Götter Werke neidet, nicht nach der Tyrannis strebt', oder einen alten Thasier (74), dem seine Tochter einen unerhörten Streich gespielt und der nun unter dem Eindruck völliger Sonnenfinsternis am hellen Mittag 'nichts mehr für unmöglich hält, sich auch nicht mehr wundern will, wenn die Delphine auf den Berg und die Schafe in die Wellen weiden gehen.' Andere Jamben sind an große Versammlungen gerichtet. Die schwer geprüften Kolonisten von Thasos ruft er auf (50): 'Ihr obdachlosen Bürger, meine Worte hört!' Wird er da sie gestärkt und zum Aushalten ermahnt haben, so hat er andere Male vor ihnen geklagt: 'Ich weine um der Thasier, nicht um der Magneten Leid' (20), deren stolze Stadt von den Kimmeriern zerstört war, und hat auf Thasos gescholten: 'das ist kein schöner Platz, zu lieben nicht, nicht zu ersehnen wie der an Siris Fluten' (21). Die öffentliche Meinung peitscht er auf mit wütenden Jamben gegen den eben zum Archon gewählten Leophilos (69), hetzt sie gegen einen Strategen und empfiehlt einen anderen zu diesem Amt; denn die prächtigen Charakteristiken dieser jedes Soldatenherz erfreuenden Verse gehen doch auf bestimmte Persönlichkeiten, die jeder Hörer kannte (58):

67. Amphora von Melos mit schwarz-rot-weißer Malerei auf gelbem Grunde. Anfang VI. Jh.
(Nach Ephemeris archaeologike 1894.)

'Ich mag keinen langen Feldherrn, keinen mit gespreizten Schritten, keinen lockenfein frisierten, keinen sauber schön rasierten, sondern kurz mag er mir sein und krumm die Beine, fest auf seinen Füßen, Herz voll Mut'. Die berüchtigten Gedichte gegen Lykambes und Neobule, durch die er sie, wie die Novelle erzählt, in den Tod getrieben, hat er natürlich auch öffentlich vorgetragen, überall und immer wieder, daß sie allbekannt wurden und den Angegriffenen jeden Tag in die Ohren gellten. Er machte mit ihnen und wohl mit manchen anderen Gedichten von dem uralten, nie veraltenden Recht Gebrauch, das auch Hesiod benutzte, als er gegen seinen Bruder Perses auftrat, einen Mitbürger, der rechtlich nicht zu fassen war, zu beschreien und um seinen guten Leumund zu bringen. Wir haben so wenig von diesen Lykambes-Versen, daß wir uns eine Vorstellung nicht recht machen können. Mit rücksichtslosem Haß muß er nicht nur ihn, den Vater, der ihm die Hand der Tochter versprochen,dann verweigert hatte, auch die Braut und ihre Schwestern verfolgt haben. Ihre Jungfernehre anzutasten hat er sich nicht gescheut (184) und offenbar in derbsten Ausdrükken, die er auch sonst gern angewandt hat. Sein Vers (72)

καὶ πεσεῖν δρήστην ἐπ' ἀσκὸν κἀπὶ γαστρὶ γαστέρα
προσβαλεῖν μηρούς τε μηροῖς

hat auch in archaischer Poesie kaum seines Gleichen. Er konnte es wahrlich vortrefflich, was er von sich selber rühmt (65): 'eins versteh ich gut, dem, der mir Böses tat, mit schlimmem Bösen vergelten. Aber man muß daneben halten, wie der Mann gelitten hat, wie unter der stachligen Kruste ein zartes Herz sehnsüchtig schlug. Seine Worte (103): 'Solche Sehnsucht nach Liebe, unter's Herz gekrümmt, goß dichten Nebel über meine Augen aus, stahl aus der Brust mir den fröhlichen Sinn', sind ein erschütterndes Bekenntnis dieser Kampfnatur, gleich, ob er Mannesfreundschaft oder Frauenliebe suchte. 'Aber mich bändigt, Freund, die Glieder lösende Sehnsucht' (85).

Von sehr wenigen Dichtern kann man wie von Archilochos sagen, seine Persönlichkeit machte seinen Stil. Selbstverständlich schlägt er in der Elegie andere Töne an wie im Jambus, spricht er verschieden, wenn er den Tod seines Schwagers beklagt oder über Lykambes herfällt, wenn er den genügsamen Charon reden läßt oder eigene Sehnsucht klagt. Aber nirgends eine

pathetische Wendung, nirgends weiches Zerfließen, nirgends Schwulst und feierlicher Pomp. Trotzdem die elegische Form zur Anlehnung an Homerische Diktion leicht verführt, verfiel Archilochos dem nicht, weil ihm zu viel aus dem eigenen Reichtum zuströmte. Man kann sich Archilochos als Rhapsoden unmöglich vorstellen. Alles in ihm sperrt sich gegen Überlieferung und Üblichkeit. Knapp und klar sucht er überall den bezeichnendsten Ausdruck. 'Nicht werden da viele Bogen gespannt und nicht viele Schleudern, wenn Ares die Schlacht im Gefilde zusammenführt; Schwerter werden ihre seufzerreiche Arbeit tun. Denn in diesem Kampf sind Meister jene speerberühmten Herren von Euboia' (3). Es kann nicht anschaulicher und nicht kürzer geschildert werden. Die beiden einzigen Epitheta — sie erinnern an Homer — sind treffend, anschaulich, unentbehrlich. 'Mit einem Myrtenzweig und einer schönen Rosenblüte vergnügte sie sich, und ihr Haar beschattete Schultern und Nacken' (29): das Bild des Mädchens steht lebendig vor unseren Augen. Seine sparsam verwendeten Bilder, mit einem Wort gezeichnet, wirken desto eindrücklicher. Er spricht von den 'Umarmungen der Wogen' (23), vom 'Biß von Wind und Welle' (43), sein 'Herz ist von Kummer aufgewühlt' (66) wie das Meer, 'die Lungen aufgeblasen von Schmerzen' (6), den 'Feinden verehrt er schlimme Gastgeschenke' (7) d. h. Wunden. Und Einem, der ihn gereizt, sagt der unermüdliche Spottverseschmied 'eine Cicade hast du am Flügel gepackt' (143).

Mit Recht galt er den Rhetoren als Muster. Mit der Treffsicherheit des geborenen Künstlers hat er Mittel angewandt, seiner Sprache Kraft und Drang und Klang zu geben, die diese mit Bewußtsein anzuwenden lehren wollten, und manche Feinheit hat er vorweggenommen, die erst raffinierten Dichtern späterer Zeit in ihren ausgeklügelten Versen wieder gelang. Ein Meister ist er in der Anapher, dem eindrücklichsten Mittel lebhafter Rede. Ist je Entrüstung besser zum Ausdruck gebracht, als in Archilochos' Angriff auf Leophilos? (69)

νῦν δὲ Λεώφιλος μὲν ἄρχει, Λεώφιλος δ'ἐπικρατεῖ,
Λεωφίλωι δὲ πάντα κεῖται, Λεώφιλος δ'ἀκούεται.

Ein anderes Prachtbeispiel für sie gibt ein Distichon, das in jeder Hinsicht ein auserlesenes Meisterstück der Dichtkunst ist (2):

ἐν δορὶ μέν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ'οἶνος
'Ισμαρικός, πίνω δ'ἐν δορὶ κεκλιμένος.

An den drei Hauptstellen, zu Anfang und nach den schweren Cäsuren steht *ἐν δορί*, so daß es ganz von selbst herausspringt, obwohl es das letzte Mal nicht den Satz beginnt, was dem Aufbau eine feine wiegende Abwechslung gibt. Drei gleichlange Satzglieder füllen das Distichon, das mittlere bindet die beiden Verse zu enger Einheit zusammen. Es endet mit viersilbigem Wort im Gleichklang zu dem ebenfalls viersilbigen Schlußworte des letzten Gliedes, und auch das erste Satzglied im Hexameter geht auf ein viersilbiges Wort aus, das nun aber nicht reimt. So ist erstaunliche Symmetrie mit anmutiger Abwechslung gepaart. Schließlich legt noch einen eigenen Reiz über das erste Glied die reiche Alliteration *μ* und die Nebeneinanderstellung des Substantivs *μᾶζα* und des Verbums vom gleichen Stamme. Man kann nicht genug diese Kunst bestaunen, die dem tüfteligsten Alexandriner höchster Stolz gewesen wäre, die aber wie eine kräftige Feldblume gegen diese Treibhauspflanzen steht.

Schärfste Gegensätze stehen in Homer und Archilochos am Anfang der griechischen Dichtung. Dort die ritterliche Standespoesie, der Preis der Heldenahnen und ihrer Großtaten, in künstlerischer, altertümlicher Sprache gedichtet und vorgetragen von Leuten niederen Ranges, die hohe Herren zu gelegener Zeit in ihren Männersaal holten, deshalb ganz unpersönlich,

stets dezent, in hohem, fest ausgebildetem Stil voll Pomp und Würde; hier der Bastard, Ritter und doch nicht Herr, ganz auf sich gestellt, in stolzem Selbstbewußtsein Trotz bietend den Vorurteilen des Standes und Herkommens, nicht gelernter Rhapsode, nicht mit seiner Kunst nach Brot gehend, volkstümlich zum Volke in seiner Sprache redend, auch den derbsten Ausdruck nicht verschmähend, in jedem Vers er selbst. Aber gleich stehen Beide so Verschiedenen an Feingefühl für die Form, die Kunst des Verses und die Durchbildung der Sprache. Es stellt sich in ihnen sogleich die poetische Begabung des Griechentums in ihrer Mannigfaltigkeit und ihrem Stilgefühl charakteristisch und vorbildlich dar. Das haben die Griechen empfunden und sie dankbar als Väter ihrer Dichtung verehrt.

68. Löwe. Elfenbeinschnitzerei aus Ephesos. VI. Jh.
(Nach Hogarth, Excavations at Ephesos. Taf. XXIII.)

b) SEMONIDES

Wie hoch Archilochos kraftstrotzende Persönlichkeit und seine Kunst stand, wird recht deutlich durch den Vergleich mit seinem Zeit- und Kunstgenossen Semonides von Amorgos. Er hat eine Kolonie von seiner Heimat Samos auf die kleine südlich gelegene Insel geführt, war also ein angesehener Mann und lebte so wenig wie jener vom Dichten. Große Stücke seiner Jamben, eines von 118, eines von 26 Trimetern haben sich merkwürdiger Weise erhalten. Und doch geben sie uns kein Bild von dem Manne. Was würde Archilochos in so viel Versen ausgegeben haben! Semonides ist trocken, breit, witzlos, ohne Anmut, ohne Kunst. Ein verständiger, schwerfälliger Mensch spricht da zu seinem Knaben, wie später Theognis, früher Chiron zu Achill, Amphiaraos zu seinem Sohn und wie schon vor Urzeiten Aigypter dem Sohne ihre Lebensweisheit mitgaben. Trübsinnig redet er vom schweren Leben, das Elend und Tod umlauern, sogar Sebstmord war damals nichts Seltenes. Wenn auch er rät, um einen Toten nicht länger als einen Tag zu trauern, wie kommt das neben Archilochos' gleicher Mahnung matt und kümmerlich heraus!

Viel Spaß hat Alten und Neuen sein Weiberspiegel gemacht. Das sind übliche Scherze, mit denen die Männer wohl an Festen der Demeter oder anderer Fruchtbarkeitsgöttinnen wie der Damia und Auxesia in Aigina nach altem Kultbrauch den derben Neckereien der Weiber antworteten, mit denselben Typen auch von Phokylides etliche Zeit später gebracht. Aber drängt der sie kurz zusammen, so schildert Semonides in ermüdender Breite zehn Frauencharaktere immer in derselben Formel: die eine hat Gott aus dem Schwein gemacht, die andere aus dem Fuchs, dem Hund, dem Lehmkloß, dem Meer, dem Esel, Wiesel, Pferd und Affen, um schließlich die Bienenfrau zu preisen. Das einzig Interessante daran ist das Volkstümliche, das aber zahm und langweilig unter seiner Hand wird. Es ist doch wichtig sich klar zu machen, daß wir uns das Jonische Leben nicht allein nach Archilochos vorstellen dürfen. Wenn so dürftige Verse sich erhalten konnten, so sind die Ansprüche nicht groß gewesen und doch möchte man glauben, daß die Volksfeste und Kultscherze lustiger und lebendiger waren, als Vater Semonides sie wiedergegeben hat.

69. Mädchen, Elfenbeinschnitzerei aus Ephesos. 1. Hälfte des VI. Jh.
(D. G. Hogarth, Excavations at Ephesos, Text Tafel XXI, 6.)

c) KALLINOS. MIMNERMOS

Von der Poesie des jonischen Kleinasiens im VII. und Anfang des VI. Jahrhunderts können wir uns eine zutreffende Vorstellung nicht mehr machen. Besitzen wir doch nichts mehr von ihr als einige Dutzend Verse aus Elegien, die unter den Namen des Kallinos und Mimnermos gingen, und wohl auch einige epische Stücke, die um 600 in unsere Ilias und später noch in unsere Odyssee eingedichtet sind. Die Tatsache, daß hier im VIII. Jahrhundert Homerische Epik ihre klassische Form entwickelt hat, zeugt laut von dem quellenden Leben der jonischen Poesie. Auch das Chorlied muß hier geblüht haben, stammt doch Alkman, der in Sparta sang, aus Sardes. Das kleine Lied kann nicht gefehlt haben, wenn es auch keine Spur hinterlassen hat. Der Jambus ist neben dem Hexameter im 'Homerischen' Schwank Margites verwendet. Als Musiker und Dichter ist der Kolophonier Polymnestos, von Alkman zitiert, bis ins V. Jahrhundert im Mutterlande berühmt geblieben. Vielleicht hat er Elegien gedichtet. Gern möchte man sich diese Gattung in der Heimat des heroischen Hexameters und des Epos entstanden denken, die in Form und Sprache so viel mit ihm gemein hat. Im Vortrag stellte sie sich freilich anders dar. Gibt Homer seinen Sängern die Phorminx, die fortblieb, als das Epos sich zur Rezitationspoesie umwandelte, so bewahrte die Elegie, von der Flöte begleitet, dauernd die Verbindung mit der Musik. Ihr erster Meister Mimnermos galt dem Hipponax und um 300 noch dem Hermesianax als Flötenkünstler. Wie wir uns den elegischen Vortrag zu denken haben, ist freilich nicht klar. Gleichzeitig flöten und singen kann man nicht. Die Athener ließen sich von einem Mädchen zur Elegie flöten und so haben es sich auch wohl die Alten gedacht, die Mimnermos Geliebte Nanno als Flötenspielerin ausgaben. Noch weniger kann ich mir die Melodie vorstellen, die zu dieser immer wiederholten kürzesten Strophe, dem elegischen Distichon, gemacht sein mochte. Einfach genug wird sie gewesen sein.

Die ältesten Elegien entsprechen nicht dem, was wir nach dem Vorbilde der römischen Klassiker uns unter Elegie vorzustellen pflegen. Zum Kampf rufen Kallinos, Tyrtaios, Solon

70. Goldener Schmuck aus Rhodos. VII. Jh.
(Nach Marshall, Catalogue of Jewellery Greek. Taf. 11.)

auf, von Staat und Verfassung reden sie zum Volk, zu den Kameraden Archilochos über Krieg und Soldatensorgen; erst in zweiter Linie steht Klage und Trost. Um 660, als die wilden Kimmerier und Trerer über die blühenden Gefilde Kleinasiens hinstürmten, das Lyderreich überrannten, die Griechenstädte bedrohten, Magnesia am Maiander zerstörten, hat Kallinos von Ephesos gedichtet. Um jener Ereignisse willen haben Historiker ein paar darauf bezügliche Worte von ihm gerettet, so ein Gebet an Zeus um Mitleid für die Smyrnäer. Dazu paßt eine Reihe mannhafter Verse, die beim Mahle liegende Genießer aus dem Behagen aufreißt, der Not zu wehren; in sich aber ohne Zusammenhang und ganz allgemein, so daß sie keine Gewähr für Kallinos bieten. Auch von Mimnermos' Poesie können wir uns ein rechtes Bild so wenig wie von seinem Leben machen. Ob er in Kolophon gelebt hat oder in der Tochterstadt Smyrna, wofür manches spricht, war schon den Alten nicht sicher. Wenn Solon, der Archon von 594, ihn als lebenden Zeitgenossen anredet — ob als jüngeren ist nicht klar — so paßt dazu nicht ohne weiteres, daß er Erfinder der Elegie genannt wurde, gar nicht, daß er eine Elegie auf die Schlacht der Smyrnäer gegen den König Gyges von Lydien um 660 gemacht haben soll (6), andererseits auch nicht, daß Smyrna um 575 von Alyattes zerstört ist, ein Ereignis, das doch Widerhall in seinen Versen gefunden haben dürfte. Die bei ihm erwähnte Sonnenfinsternis könnte demnach die vom 6. IV. 648 oder die vom 28. V. 585 sein. Vielleicht also gingen unter seinem Namen auch fremde Elegien dieser Gegend. Noch merkwürdiger ist, daß die Alexandriner seine Gedichte in zwei Büchern unter dem Titel Nanno gelesen haben und ihn als den Liebhaber dieses Weibes Nanno feiern, während kein Wörtchen in den nur kümmerlichen Resten auf persönliche Liebesäußerung hinweist. Freilich finden wir auch keine Spur von Examyes, mit dem er nach Hermesianax so viele fröhliche Umzüge flötend getan hat oder von seinen Feinden Hermobios und Pherekles. Vorgekommen müssen diese Namen doch alle sein in seinen Elegien, sie müssen also persönliche Beziehungen enthalten haben, so daß man an Archilochos denkt und an das gesalzene Pasquill Anakreons auf den schuftigen Artemon, das man unter seinen heiteren und süßen Liedern nicht vermuten würde. Von Persönlichem ist nur ein Bruchstück erhalten, in dem Mimnermos einen Altvorderen verteidigt und als Kämpfer gegen die Lydischen Ritter preist. Kräftig tönts auch in einem anderen, das von der gewalttätigen, übermütigen Besiedlung Kolophons und von der Eroberung Smyrnas spricht. Auf breite Erzählungselegien daraus zu schließen, berechtigt weder seine gelegentliche Anrufung der Musen zu Beginn — die hat auch Solon — noch eine kleine Reihe von Notizen, daß er Sagen

71. Sphinxe aus Elfenbein. Ephesos. VI. Jh.
(Nach Hogarth, Excavations at Ephesos.)

von Theben, Troia, Niobe, Argonauten erwähnt habe. Die erhaltenen Verse über Jason (11) zeigen vielmehr, daß er die Geschichte nicht erzählt, sondern nur erwähnt hat: 'nicht hätte Jason dem Pelias das Vlies aus Aia geholt, noch wären sie zum Ozean gekommen' und weiterhin 'in Aietes Stadt an der Lippe des Ozeans lagen in goldner Kammer die Strahlen des Sonnengottes, wohin der göttliche Jason ging.' In welchen Zusammenhang das vorgebracht war, ist nicht zu erraten; die übliche Ergänzung 'wenn nicht Medeas Liebe geholfen' paßt da nicht hinein. Ist dies Spiel mit der Sage charakteristisch für ihn im Gegensatz zu den übrigen Elegikern, bei denen sich das fast gar nicht findet, so hat ihm doch nicht dies, sondern sein Preis der Liebeslust gepaart mit weicher Wehmut über ihre rasche Vergänglichkeit Ruhm und Nachleben gesichert. Er zuerst hat diese Töne angeschlagen und so der Elegie die 'elegische' Stimmung gegeben. Sie tönen fort in der Gelagepoesie, die in der Sammlung unter Theognis' Namen sich erhalten hat, Antimachos hat sie um 400, Hermesianax hundert Jahre später aufgenommen, Properz und Tibull fühlten sich von ihnen angemutet und in Spruchsammlungen haben sie sich bis ins späteste Altertum und auf unsere Zeit gerettet. Diese Süße und Weichheit, diese ungehemmte Hingabe an Liebeslust, die ihm allein als des Lebens Inhalt erscheint, überrascht neben Archilochos, Semonides, Kallinos in diesen bewegten Zeiten voll äußerer und innerer Kämpfe. Sie zeugen vom üppigen Genießen in den reichen Kreisen der aufblühenden Jonierstädte, für die der Flötenspieler dichtete und bei deren Gelagen er sang, nicht anders als Demodokos einst bei den Phaiaken, nur daß er in der volkreichen Stadt nicht an einen Herrn gebunden war, selbständig und viel begehrt, besser verdiente und selber genoß. Und wahrlich, sie sind entzückend seine Verse schon allein als Form, von feinem Wohlklang mit ihren Alliterationen und der diskreten Verteilung gleicher Vokale.

'Was ist Leben, was Glück, ohne die goldene Kypris?
Sterben möcht' ich, wenn nicht mehr dies mir das Herz bewegt:
heimliche Liebe und zärtliches Werben und Kuß und Umarmung.'

Τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσῆς Ἀφροδίτης;
τεθναίην ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι
κρυπταδίη φιλότης καὶ μείλιχα δῶρα καὶ εὐνή.

Daran knüpft er für Männer und Frauen die Mahnung, die Blüte der Jugend zu erraffen; denn bald kommt das Alter sorgenvoll-freudlos. Diesen Gedanken hat er viel variiert. Das Alter steht wie ein grauendes Gespenst dem fröhlich Genießenden vor Augen. Lieber den Tod.

So bedauert er den Tithonos, dem Zeus ewiges Leben gab, doch ewige Jugend nicht. Kurz ist die Jugend, genießt sie! Das ist seine Lebensweisheit. Daß Arbeit und Sorge sie nicht betrübe! Den armen Sonnengott bedauert er, der alle Tage vom frühen Morgen an sich müht und niemals Ruhe hat, den im Westen ein goldenes Bett auf Flügeln über das nächtliche Meer gen Osten führt, wo dann ein neuer Wagen seiner harrt, wenn Eos, die frühe, erwacht.

2. SPARTA

Zu derselben Zeit, da plötzlich unter den Joniern Elegien und Jamben vollendeter Kunst unter den Händen des Archilochos entstehen, taucht fast noch unbegreiflicher unter den Doriern in Sparta der Elegiker Tyrtaios aus tiefem Dunkel hervor. Die Dorier waren als letzter Schub der griechischen Wanderung von Nordwesten her um 1000 v. Chr. eingedrungen, hatten in Argos und Lakonien die dortigen Achaier unterworfen, die teils übers Meer bis Kypros gingen, teils sich in Arkadien und Messenien weiter hielten. In offenem Heerlager stets schlagbereit hatten Dorier sich in Sparta festgesetzt und ließen von den zu Leibeigenen, Heloten, herabgedrückten Landbewohnern ihre Güter im fruchtbaren, schönen Eurotastale bebauen. Die Bürger der alten Städte wie des benachbarten Amyklai führten dagegen, wenn auch ohne politische Rechte, unter der Herrschaft der Spartiaten, als 'Umwohner', Periöken, ihr altes Wesen weiter. Sie gewöhnten dorische Sprache sich an, aber sie gaben den neuen Herren Kulte, Sagen und Kultur. Denn als zerstörende Barbaren waren die Dorier gekommen. Selbstverständlich nahmen sie wie ihre Vorgänger von den kulturell überlegenen Unterworfenen vieles an. Mit der frischen Aufnahmefähigkeit eines unverbrauchten und geistig begabten Stammes haben auch die Spartiaten sich zum wenigsten Verständnis für Musik, Dichtung und bildende Kunst angeeignet. Aus den Heiligtümern der Artemis Orthia und des Menelaos und der Helena bei Sparta sind Elfenbeinschnitzereien, Figuren aus Blei und Ton, Masken und Vasen zum Vorschein gekommen, der damaligen Kunstübung anderer Griechen durchaus ebenbürtig. Das Apollon gefeierte Karneenfest wurde ein Mittelpunkt für poetisch-musikalische Leistungen so sehr, daß die frühen Aufzeichnungen seiner Agone zum Leitfaden der Musikgeschichte wurden. 675 hat da der Lesbier Terpandros als Sänger zur Kithara gesiegt. Starke Anziehungskraft muß Sparta damals auf solche Künstler geübt haben: sogar von Kleinasien kamen sie. Im VII. Jahrhundert erscheint in Sparta auch der Chordichter Thalētas von Kreta, der zur Beschwichtigung einer

72. Elfenbeintäfelchen aus dem Heiligtum der Artemis Orthia. Sparta. VII. Jh. (Nach Annual of the British School XIII.)

73. Artemis *πότνια θηρῶν*. Elfenbeintäfelchen aus dem Heiligtum der Artemis Orthia. Sparta VII. Jh. (Nach Annual of the British School XIII.)

Pest berufen sein soll, selbst ein Lokrer aus Unteritalien Xenokritos. Aber auch einheimische Musenkunst hält sich ehrenvoll neben der fremden: aus der Lakonien vorgelagerten Insel Kythera tritt damals ein Xenodamos als Päanendichter hervor. Zu ihnen gesellt sich Alkman von Sardeis, der einzige, der uns nicht wie jene alle leerer Namen ist. Nur wissen wir gerade von ihm nicht, wann er gewirkt hat, ob noch im VII. oder erst im VI. Jahrhundert. Tyrtaios aber der spartanische Elegiker hat um 650 gedichtet.

74. Tonmaske aus dem Heiligtum der Artemis Orthia in Sparta. Ende VII. Jh. (Nach Annual of the British School XII.)

Weit offen stand also damals das jugendfrische Sparta ausländischen Einflüssen, zumal aus dem höher entwickelten griechischen Osten und lebhaft muß das Leben in Lakonien pulsiert haben. Wie viel die dorischen Herren dazu getan haben, wie viel die achäischen Periöken, ist nicht zu sagen. Früh und fest scheinen sie zusammen gewachsen zu sein zu einem neuen Volk. So werden beide Teile zu dieser Blüte beigetragen haben. Sie hat nicht lange gelebt. Schon im V. Jahrhundert ist die Kunst in Sparta erstorben. Die ganze Kraft der Spartiaten wird in militärischer Leistung verbraucht, zu der von Kindesbeinen an die Männer in harter Zucht erzogen werden. Zu aristokratischer Gebundenheit erstarrt der Staat unter gedoppeltem Scheinkönigtum. Er wird bildungsfeindlich. Allmählich nimmt das spartanische Leben das Wesen und die Formen an, die die Überlieferung typisch ausgeprägt und festgehalten hat. Zu Tyrtaios und Alkmans Zeiten aber waren diese Charakterzüge spartanischen Wesens erst in den Anfängen, das Bild unvergleichlich reicher. Sie zeigen uns wie die bildende Kunst ein aufwärts strebendes, zukunftssicheres Volk. Und glücklich hat sichs gefügt, daß wir es durch Tyrtaios von seiner kriegerischen Seite her, durch Alkman in seinem friedlich-fröhlichen Leben kennen lernen.

Um 650 war Spartas Macht erst im Werden, die hundertfünfzig Jahre später weit über die Peloponnes hinausgriff. Im letzten Drittel des VIII. Jahrhunderts hatte sie sich südlich um die mächtige Wand des steil aufragenden Taygetosgebirges herum ins westliche Nachbarland verbreitet, die dortige achäische Bevölkerung unter das Helotenjoch gebeugt. Mit 736 verschwinden die Messenier aus den Listen der Olympiensieger, seit 720 treten Spartiaten in ihnen auf. „Die Väter unserer Väter, sagt Tyrtaios, hatten Messenien in zwanzigjährigem Kampf erobert unter König Theopompos." Die Enkel aber mußten in schwerem Kriege um 650 das Erbe von neuem erwerben. Die Messenier hatten sich wieder erhoben, durch den furchtbaren Druck ihrer harten Herren zur Verzweiflung getrieben. „Wie Esel waren sie geschunden unter schweren Lasten; die Hälfte von aller Frucht, die das Land brachte, mußten sie ihren Herren bringen." Versetzen uns diese Verse mitten in die Nöte dieser Zeit, stammen sie sicher aus der Mitte des VII. Jahrhunderts, so sind daneben unter Tyrtaios' Namen auch Elegien gegangen, die ebenso sicher später sind, ja bis ins V. Jahrhundert hinabreichen. Die kriegerische Elegie ist unter dem einen berühmten Namen zusammengefaßt und dem kriegerischsten Griechenstaat gegeben. Für die Persönlichkeit des Dichters macht das nichts aus. Denn sie tritt nirgends hervor. Was wir unter Tyrtaios' Namen besitzen, sind, abgesehen von wenigen Stücken, die spartanische Verhältnisse — Messenierkrieg und Verfassung — behandeln, Elegien, die zum Kampf anfeuern, Mut einsprechen und dazu die Bilder des elenden Flüchtlings und des Feigen und des kläglich erschlagenen Alten verwenden, um desto mehr die Tat des Tapferen, seinen Ruhm im Leben und im Tode glänzen zu lassen. Das sind allgemeine, auf jeden Krieg passende Gedanken, die ebensogut in Smyrna und Athen wie in Sparta paßten. Sie haben sich deshalb lange in Sparta gehalten, auch weite Verbreitung gefunden, wobei sie z. T. umgestaltet und durch jüngere Stücke bereichert sind. Wir erstaunen nicht, wenn wir nächste Anklänge

75. Tasse. Sparta. Ende VII. Jh.
(Nach Annual of the British School XV.)

bei Kallinos und Theognis, bei Archilochos und Alkaios finden. Die handwerkliche Übung der Poesie tritt hier wie im Homerischen Epos deutlich zutage. Es scheute sich damals niemand, wie auch niemals sonst in gesunden Zeiten, Gedanken, Bilder, Worte, ganze Verse und Stellen wiederzuverwenden, wenn sie gewirkt hatten und er sich neue Wirkung von ihnen versprach. Wie das heroische Epos im fest ausgeprägten Homerischen Stil mit so sicherer Hand geformt wurde, daß es unmöglich ist Herkunft und Wirkungskreis der einzelnen Dichter zu bestimmen, daß viele Verse der Hesiodischen Kataloge oder kyklischen Epen ebensogut in der Ilias oder Odyssee stehen könnten, so hat auch die alte Elegie keinen persönlichen Charakter. Da dieselben Anlässe sich immer wiederholten und nahe liegende Gedanken schon feste und schöne Form gefunden hatten, so lag es dem Elegiker ebenso nahe wie dem Epiker, das überlieferte Gute wieder zu verwenden auch auf Kosten der klaren Darstellung augenblicklicher Verhältnisse. Da zeigt sich Segen wie Unsegen der geprägten Form. Die unter Tyrtaios' Namen gehenden Elegien sind ihrer Art nach jonische Kunst. Sprache, Wendungen, halbe und ganze Verse sind daher übernommen, sogar ganze Gedichte mögen unter ihnen gestanden haben, die Jonier für Jonier gedichtet hatten. Altjonische Tapferkeit klingt unter den Spartanischen Namen nach. Daß nun die jonische Elegie um 650 in Sparta mit vollendeter Kunst verwendet wurde, nicht bei Fest und Spiel, sondern im blutigen Ernst des Krieges und in schweren inneren Zwistigkeiten, das ist das Erstaunliche. Bezeichnend ebenso für die sieghafte Herrlichkeit der jonischen Poesie wie für die frische Empfänglichkeit und geistige Begabung auch dieser letzten dorischen Einwanderer, die sich nur zu bald durch falsche Politik und ausschließlich militärische Ausbildung von der Teilnahme an den höheren Kulturgütern ausschließen sollten. Bei dem freudigen Entgegenkommen, das die Spartaner ausländischer Musik und Dichtung schon zu Beginn des VII. Jahrhunderts zeigen, ist die Aufnahme der jonischen Elegie nicht verwunderlich. Merkwürdiger wäre und einzig in der Geschichte Spartas, daß ein Spartaner selbst für seine Landsleute gedichtet und zwar in einem Dialekt, der ihnen so fremd klang wie das Oberdeutsche dem Niederdeutschen. Lange und innige Vertrautheit mit packenden Dichtungen in dieser Sprache muß bei den Spartanern in jedem Falle vorausgesetzt werden, um das begreiflich zu machen, ob Tyrtaios nun ein Spartaner war oder ein Fremder. Homerische Heldenepen werden es gewesen sein, diesem kriegerischen und empfänglichen Geschlecht hoch willkommen. Sind sie doch auch in Böotien, Attika, Korinth im VII. Jahrhundert in ihren Wirkungen zu spüren. Was Terpandros an den spartanischen Karneen zur Kithara gesungen hat, war Homerische Poesie, nur in sangbarem Vers. Doch Tyrtaios redet in den spartanischen Stücken als Spartaner zu Spartaner. War er berufsmäßiger Dichter, so hat er als Rhapsode die Kunst gelernt, wie Hesiod und Eumelos von Korinth, und sein Landsmann und Zeitgenosse der Chordichter Xenodamos von Kythera. Doch auch als spartanischer Feldherr und Staatsmann ist der Elegiker Tyrtaios wohl denkbar angesichts der Tatsache, daß ein halbes Jahrhundert später der führende Staatsmann Athens, Solon, auch die Elegie mit dichterischer Meisterschaft handhabt. Hat doch Alkman auch die 'blonde Megalostrata', ihrem Namen nach eine vornehme Frau, als Dichterin gepriesen. Sparta des VII. Jahrhunderts war eben ein anderes als der uns allein bekannte starre Militärstaat Sparta der späteren Zeit.

76. Bronzestatuette vom Menelaion. Sparta. VII. Jh.
(Nach Annual of the Brit. School.)

a) TYRTAIOS

Von Tyrtaios' Leben und Schicksal wissen wir nichts, als daß er um 650 die entmutigten Spartaner zum Widerstande im schweren Messenierkriege anfeuerte. In solche Verhältnisse passen viele Stücke. So unpersönlich die Verse sind, so anschaulich malen sie uns die Schlachten und Zustände des VII. und VI. Jahrhunderts. Vor das Heer tritt, so haben wir uns zu denken, der Sänger und trägt zur Flöte halb singend seine Elegie vor. Der Kampfmut ist lau. Die Krieger hatten schwere Not, waren wohl geschlagen und standen bangend vor neuer Waffenentscheidung. Da malt er ihnen das jämmerliche Los des um Heimat und Besitz gebrachten Flüchtlings, der mit Eltern, Weib und Kindern herumirrend sich in der Fremde sein Brot erbetteln muß, nirgend froh empfangen, jeden Schimpf erfährt. 'Schön ist der Tod dem, der gegen die Vorkämpfer fällt, ein tapferer Mann, kämpfend für sein Vaterland'.

τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐνὶ προμάχοισι πεσόντα
ἄνδρ' ἀγαθὸν περὶ ἧι πατρίδι μαρνάμενον.

Neben anfeuernder Ermahnung zum Standhalten und zum Angriff gehen Verhaltungsmaßregeln bis in's Einzelne, man möchte fast sagen militärische Instruktion. 'Mit gespreizten Beinen fest auf der Erde stehend, Zähne in die Lippe gepreßt, mit dem Bauch des breiten Schildes Schenkel und Schienbeine, Brust und Schultern deckend, soll der Mann den Speer schwingen, den Helmbusch schütteln.' 'Die Leichtbewaffneten sollen sich hier und da unter die Schilde der Hopliten ducken, sich dicht an sie halten, Steine und Spieße schleudern.' Neben dieser alten offenen Kampfweise wird auch Spartas große Neuerung, seine unüberwindliche enggeschlossene Phalanx geschildert, die den Massenstoß führte. In wörtlichem Gleichklang mit Homer prägen klingende Verse die engste Fühlung im Gliede eindrücklich ein: 'Fuß neben Fuß, Schild neben Schild, Helm neben Helm und Brust neben Brust'.

καὶ πόδα παρ ποδὶ θεὶς καὶ ἐπ' ἀσπίδος ἀσπίδ' ἐρείσας
ἐν δὲ λόφον τε λόφωι καὶ κυνέην κυνέηι
καὶ στέρνον στέρνωι πεπλημένος ἀνδρὶ μαχέσθω
ἢ ξίφεος κώπην ἢ δόρυ μακρὸν ἑλών.

In der Ilias (XVI. 214) wird die Phalarx mit einer wohlgefügten Quadermauer verglichen:

ὡς ἄραρον κόρυθές τε καὶ ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι,
ἀσπὶς ἄρ' ἀσπίδ' ἔρειδε, κόρυς κόρυν, ἀνέρα δ'ἀνήρ.
ψαῦον δ'ἱππόκομοι κόρυθες λαμπροῖσι φάλοισιν
νευόντων · ὡς πυκνοὶ ἐφέστασαν ἀλλήλοισιν.

Man kann hier zweifeln, ob der Epiker die Elegie oder der Elegiker das Epos benutzt. Da die Phalanx dem Epos sonst fremd ist und dieselbe

77. Heraklesstatuette aus der Peloponnes. Mitte VI. Jh.
(Nach Bieber, Die antiken Skulpturen und Bronzen in Kassel.)

78. Krieger tragen Gefallene aus der Schlacht. Kyrenäische Schale. Sparta um 550.
(Nach Buschor, Griechische Vasenmalerei.)

Schilderung Il. XIII. 131 noch weniger geschickt verwendet ist, scheint hier die Elegie den Vorrang beanspruchen zu dürfen. Umgekehrt im Bilde des erschlagenen und geschändeten Greises, das ganz ähnlich in einem Tyrtaiosstück und in der Ilias (XII. 71) erscheint. Die Elegie nährt sich vom Gute des Epos, aber natürlich verschmähten auch die späteren Epiker nicht was einem Elegiker gelungen war und ihm selber brauchbar schien. Blüht doch um 650 schon die Elegie hüben und drüben und hat unsere Ilias doch nicht vor 600 ihre Form erhalten. Dies Geben und Nehmen der beiden so nah verwandten poetischen Gattungen ist wichtiger für die Schätzung der Kunstübung als Prioritätsstreit.

Eine einzige Elegie unter Tyrtaios Namen ist ganz erhalten, sie aber schwerlich von ihm. Ihr Gedankengang hat trotz seiner Einfachheit nicht ganz die Schwerfälligkeit überwunden, die Sprache ist voll von üblichen Homerischen Wendungen. Sie geben ihr den hohen Stil, die rechte Form für ihren heiligen Ernst. 'Rühmen mag ich nicht, wer schneller als der Nordwind, stärker als die Kyklopen, anmutiger als Tithonos, reicher als Midas, königlicher als Pelops und reiner redet als Adrastos, wenn er nicht ein guter Kriegsmann ist. Das ist der beste Ruhm'. Nun wird er geschildert, wie er unter den Vorkämpfern steht und 'die Woge der Schlacht aufhält'. Fällt er mit ehrenvollen Wunden bedeckt, so klagen Jung und Alt, sein Grab und

sein Geschlecht bleiben in Ehren. Überlebt er den Sieg, dann wird er noch im Alter geehrt, ehrfürchtig erheben sich vor ihm die Jungen. 'Mutig soll Jedermann zu solcher Mannhaftigkeit Gipfel streben'.

79. Elfenbeinrelief. Schiff bei der Abfahrt, links Abschied von der Frau, rechts Angler. Weihung an die Artemis Orthia ***FOPΘAIAI***. Sparta VII. Jh.
(Nach Annual of the British School XIII.)

b) ALKMAN

In Sparta dichtete auch der erste Chorlyriker, den wir persönlich fassen können, Alkman. Ob er wie Tyrtaios um 650 oder erst im VI. Jahrhundert lebte, ist nicht zu sagen. Aber er hat so oft von sich selbst gesprochen, daß er lebendig uns noch aus den kümmerlichen Resten entgegentritt. Aus Sardeis stammte er, der Hauptstadt des kleinasiatischen Lyderreiches. Gott weiß, welches Schicksal ihn nach Sparta geworfen hat. Gewiß kein schmähliches. Denn er rühmt sich stolz dieser Herkunft: „Kein Bauer, kein Thessaler, kein dörflicher Hirt sondern vom hohen Sardeis."

Auch die Chorpoesie war also in Kleinasien weit über die mutterländische Kunst entwickelt worden. Für sie war die Musik zur Regelung des Tanzes von ausschlaggebender Bedeutung. Wir wissen von ihr wenigstens so viel, daß sie auf der Insel Lesbos besonders gepflegt, und daß von da die entscheidenden Anregungen ausgegangen sind. Der Lesbier Terpander hat gegen 675 an dem Karneenfeste in Sparta als Sänger zur Kithara gesiegt. Und um 600 hat sein Landsmann Arion, wie er in die Peloponnes gewandert, in Korinth als Chordichter eine bedeutsame Rolle gespielt. Auch bei den Joniern blühte solche Kunst. Polymnestos von Kolophon wird noch von Pindar gerühmt. Ihn hat auch Alkman genannt. So hatte er Lehrer und Anregung in seiner Heimat. Da wird er seine Kunst erlernt haben. Sein Handwerk führte ihn dann wohl, wie so manche Kunstgenossen, nach Sparta. Hier wurde er heimisch, hier hat seine Kunst ihre Eigenart erhalten. Sie ist spartanisch geworden, nur hier und in dieser Umgebung möglich, die er so lebhaft aufnimmt und so ungeschminkt und ohne Pose hinstellt und bespricht, daß wir sie lebendig vor Augen sehen: die Mädchen und die Landschaft und ihn selbst mit seinem Appetit und in seinem Alter, den lahm gewordenen Tanzmeister, der's doch nicht lassen kann, den Mädchen aufzuspielen. Sogar gedichtet hat er in Spartas Sprache, der

80. Artemis Orthia in Sparta. Elfenbein. VII. Jh. (Nach Annual of the British School XIV.)

Jonier, der in der kleinasiatischen Heimat wenn nicht Homerische Sprache, so doch unter lesbischem Einfluß die äolische, sicher nicht dorische für Chordichtung gelernt hatte. Und das geschah in Sparta, wo Tyrtaios seine Elegien jonisch dichtete, der Lesbier Terpander äolisch oder in Homerischer Kunstsprache gesungen hat. Es muß dort eben Alkman schon eine einheimische Chorpoesie vorgefunden haben so fest in dorischer Sprache wurzelnd, daß er sie annehmen mußte, wie der Spartaner Tyrtaios die Sprache der jonischen Elegie. Vielleicht war das Chorlied im dorischen Kreta ausgebildet, das auch der bildenden Kunst im selben siebenten Jahrhundert die entscheidenden Anregungen gegeben hat: Thaletas ist ja Kreter. Trotzdem Lesbier bis ins V. Jahrhundert die Musik beherrschen, ist das Dorische die Grundlage für die Sprache der Chorpoesie geblieben, ob der Jonier Simonides oder der Böoter Pindar dichteten, nur daß sie mehr äolische Formen einmischen als Alkman. Homerische Wendungen haben sie alle nicht entbehren mögen.

Alkman hat in Sparta für das Gymnopädienfest Knabenchöre eingeübt, für die Artemisfeste spielte er Jungfernchören auf. Daß Alkman als der Dichter von Jungfernliedern erscheint, beruht zum Teil wohl auf Zufall der Erhaltung. Man kann auch zweifeln, ob er nur Chorgesänge gedichtet hat. Denn manche seiner Verse kann er nur allein gesungen haben, wenn er z. B. die 'Mädchen mit den süßen, sehnsuchtweckenden Stimmen' anredet und klagt 'nicht mehr können mich meine Glieder tragen: wär' ich doch der Kerylosvogel, der auf der Blüte der Welle mit den Halkyoniden schwebt unbekümmerten Herzens'. Standen diese Verse in einem Chorlied, so hat er diese Stelle wenigstens selbst gesungen. Sie stand wohl am Schluß, wie der Homerische Dichter des delischen Apollohymnus und seit Terpander die Dichter des kitharodischen Nomos am Schluß von ihrer Person zu reden pflegten. Aus solchen Schlußpartien stammen auch Alkmans Heimatsangabe und Verse wie der: 'Diesen Text und diese Melodie hat Alkman erfunden, den Sang der Kakkabidenvögel komponierend', wie er ein andermal sagt, er verstehe die Weisen aller Vögel. Dazu stehen die feierlichen Anrufungen nach Homerischer Weise zu Anfang in wunderlichem Gegensatz. 'Nun wohlan, helltönende Muse, hebe an ein neues Lied den Jungfrauen zu singen', oder 'Muse wohlan, Kalliope, Tochter des Zeus, hebe an die lieblichen Verse und stelle den reizenden Chor!'

Es ist schwer, sich von seinen Gedichten eine Vorstellung zu machen. Die Bruchstücke sind zu klein und verschiedenartig, und seine Zeit, die Sitten, die Kunst, die kultischen Bräuche in Sparta zu wenig bekannt. Das einzige große Stück gibt in der ersten Hälfte ein Stück lakonischer Heldensage. Dann aber macht Alkman einen jähen Übergang von hieratischem Ernst zu gemütlichem Scherz, wie wir das nirgend wieder in griechischer Poesie finden. 'Ja, es gibt eine Rache der Götter; doch selig, wer gutgesinnt ist, tränenlos bringt er seinen Tag hin. Ich aber singe der Agido Licht. Doch Hagesichora, unsere gefeierte Führerin, läßt mich Agido nicht loben'. Und nun folgen schwer verständliche Scherze, die doch wohl die Mädchen miteinander eifersüchtig tauschen. Sie stehen in Liebesverhältnissen zu einander wie Sappho zu ihren Schülerinnen, das notwendige Gegenbild zur Paederastie. Vieles mutet seltsam genug an. Wie das ganze Gehaben, so sind auch die Vergleiche sehr ungewöhnlich. Von der schönen Hagesichora

81. Bleifigürchen der geflügelten Artemis Orthia in Sparta. VI. Jh.
(Nach Annual of the Brit. School XIV.)

unter ihren Genossinnen heißt es: 'Sie erscheint selbst so hervorragend, wie wenn man ein stampfendes preisgekröntes Rennpferd aus der beflügelten Träume Geschlecht unter eine Kuhherde stellt'. — Unter seinen Fragmenten stehen bunt durcheinander Stücke aus der Heldensage, ganz persönliche Verse über den 'süßen Eros, der wieder mein Herze wärmt'; eine Schilderung von sieben Speisesofas und sieben Tischen mit Mohnstriezeln; die tiefgefühlte, herzerquickend aufrichtige Klage 'Drei Jahreszeiten setzte Gott, Sommer, Winter, Herbst, und als vierte den Frühling, da blüht's, aber zu essen gibt's nicht genug'; eine Ankündigung: 'Ich will ihm einen Dreifußkessel schenken, noch ist er ungebraucht, bald wird er voll sein von Brei, wie ihn der Vielfraß Alkman liebt; denn er ist kein Feinschmecker, sondern sucht wie das Volk Hausmannskost'. Kann man sich das alles wirklich in Chorliedern vorstellen? Und der Mann selbst ist uns so fremdartig unter den Griechen mit seiner derb bäuerischen Ehrlichkeit, mit seiner Stillosigkeit und seinem treuherzigen Gemüt. Und wieder scheint zu seinem Hunger und seinen Scherzen so gar nicht zu passen eine Schilderung tiefer Nachtruhe, die wie modernes Naturempfinden anmutet. Nicht einmal ahnen kann man, in welchem Zusammenhange sie gestanden hat: erst dann würde man sie richtig zu beurteilen vermögen. Man möchte aber glauben, daß hier zum erstenmal in griechischer Poesie Naturschilderung zur Erzeugung einer Stimmung benutzt war. Mit einfachsten Mitteln gibt Alkman hier die heilige Weihe des Friedens in der schlummernden Stille. Er zählt nur auf was alles schläft, aber voran stehen gleich die Berge und Schluchten wie lebendige Wesen, der Ruhe so bedürftig wie die Tiere. Die Wiederholung des feierlich schweren dreisilbigen Wortes *εὕδοντι* am Anfang der beiden Glieder hebt mit lyrischer Kunst die Wirkung, die um so größer wird, als das zweite Glied so kurz ist wie das erste lang. 'Es schlafen der Berge Wipfel und Schluchten, Zacken und Klüfte, alles kriechende Getier, das die dunkle Erde nährt, die Tiere der Berge und das Geschlecht der Bienen und die Ungeheuer in den Tiefen des purpurnen Meeres. Es schlafen die Völker der weitgeflügelten Vögel'.

82. Herakles und Kentauren. Geflügelte Artemis. Erste Hälfte VI. Jh.

(60) *εὕδοντι δ'ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες*
πρώονές τε καὶ χαράδραι
φῦλά θ' ἑρπετὰ τόσσα
τράφει μέλαινα γαῖα
θῆρές τ'ὀρεσκῷοι τε καὶ γένος μελισσᾶν
καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσσι πορφυρέας ἁλός·
εὕδοντι δ'οἰωνῶν
φῦλα τανυπτερύγων.

83. Schale aus Sparta. I. Hälfte VI. Jh.
(Nach Annual of the British School.)

Wie schlicht ist diese Sprache. Ihr fehlt ganz der Pomp und die Künstlichkeit, die die spätere Chorpoesie zumal eines Pindar charakterisieren. Der würde erlesenere Worte für diese gewöhnlichen gesetzt und kaum eines ohne schmückendes Beiwort gelassen haben. Alkman ist dieser hohe Stil auch nicht fremd, das Homerische Vorbild gab ihn. Aber er wendet ihn nur da an, wo er hingehört, fast nur für Götter und Heroen, den 'fußschnellen Sebros und den gewaltigen Bokolos', oder Aphrodite, 'die das liebliche Kypros verließ und Paphos das ringsumflossene', sonst nur recht selten, wenn er etwas hervorheben will, gern natürlich, wenn er seinen Chormädchen schmeichelt. Aber auch in diesen Fällen geht er behutsam mit diesem Schmucke um, ganz verschmäht er ihn kluger Weise, wenn er von alltäglichen Dingen redet, von sich und seiner Umgebung. Das gibt seinen Versen den Reiz der Frische und Unmittelbarkeit. Er hatte gesundes Taktgefühl für Stilunterschiede. Aber ein stilvolles Ganzes ist ihm nicht gelungen.

Alkmans Verskunst ist archaisch einfach wie sein Wesen. Er verwendet öfter jambische, trochäische, daktylische Reihen hintereinander besonders gern Daktylen, gelegentlich mit leichter Freiheit volkstümlichen Verses. In seinem größten Bruchstück erkennt man die Vorstufe zu den später ausgebildeten, zumal von Pindar viel verwendeten Daktyloepitriten.

Da allein ist sein Strophenbau kenntlich. Er wiederholt ein dreigeteiltes Gebilde, dessen Schluß stets mit einer Sinnespause zusammenfällt. Das ist später zu Strophe, Gegenstrophe und Nachgesang (Epode) ausgebildet worden, die wir bei Pindar in reichster Entfaltung finden.

Alkman ist ganz und gar unklassisch, eine einzigartige Erscheinung. Seine volkstümliche, altväterische Art, das kecke Hervortreten seiner Person, seine Ungeniertheit, der spartanische Erdgeruch haben ihn den Spartanern dauernd lieb gemacht, für die Alexandriner war er reine Freude. Aber auch die Athener haben sich an ihm ergötzt. Aristophanes läßt Spartanerinnen seine Weisen singen. Ihre hübsche, leicht faßliche Musik wird wohl viel zu ihrer Erhaltung und Verbreitung beigetragen haben.

3. ATHEN

Erst um 600 tritt ein Athener in die Reihe der griechischen Dichter, nüchtern und verstandesklar, aber mit warm fühlendem Herzen und offenen Sinnes für die Leiden wie die Freuden dieses Lebens, Solon der Gesetzgeber, den die Nachfahren als Vater der Demokratie verehrten. Mehr als hundert Jahre dauerte es, bis dann wieder ein attischer Dichter auftrat, ein rechter Dichter dionysischen Geistes voll, der die Seelen ergriff und erschütterte wie keiner vor ihm, der Heros der Tragödie Aischylos. Zu Solons Zeit war Athen noch nicht das Athen, das vor Aller Augen steht. Noch schmückte es kein Marmortempel und kein Marmorbild. Der einzige mächtige Bau war die Burg, Akropolis, mit ihren gewaltigen kyklopischen Mauern und ihren neun Toren auf der Westseite. Dort hatten vormals die Könige gehaust, deren Kulte ohne architektonischen und bildnerischen Aufwand weitergepflegt wurden. Sie war verführerische Lockung für ehrgeizige Politiker. Kylons Versuch, sich dort als Tyrann festzusetzen, hat Solon als Knabe erlebt, Peisistratos' Tyrannis hat er als Greis gesehen. Erst Peisistratos, so scheint es, und seine Söhne gaben dem alten 'Storchennest', 'Pelargikon' — so hieß die Burg — ansehnliche Tempel und ein prächtiges Propylaion, erst unter ihrem Regiment füllte sich die Burgfläche mit Bildwerken aller Art. Aber Wohnplatz für die Tyrannenfamilie, ihr Gesinde

84. Herakles tötet den Kentauren Netos (Nessos). Halsbild einer attischen Amphora. Um 600.
(Nach Buschor,' Griechische Vasenmalerei.)

85. Überlebensgroßer Kalksteinkopf vom Dipylon. Athen. Um 600. (Nach Archäolog. Anzeiger XXXI.)

und ihre Wachen blieb sie auch damals. Einiges von dieser werdenden fröhlichbunten archaischen Herrlichkeit hat Solon wohl noch gesehen, wie den neuen Athenetempel, Hekatompedon genannt, mit dem Typhongiebel und Prachtvasen des Klitias und Ergotimos.

Eine bescheidene Stadt war zu seiner Zeit Athen. Offene Siedelung um die schützende Burg herum. Wenig Industrie. Und doch der politische Mittelpunkt eines für griechische Verhältnisse großen Staates, der geeinten Landschaft Attika. Aber ohnmächtig lag sie, vom Meere fast abgeschnitten durch die mächtigen Handelsstädte Megara und Ägina. Der herrliche Piräushafen war noch nicht entdeckt, und die offene Reede von Phaleron war gesperrt durch die Insel Salamis, die fest in der Hand der Megarer war. Trotzdem hatte Attika schon übers Meer hinausgegriffen: es war mit der Troas verbunden, hatte dort in Sigeion am Hellespont festen Fuß gefaßt. Und weit fuhren attische Kaufleute nach Ost und Süd. Solon selbst ist mit seinen Waren bis Kypros und Aigypten gekommen. Herren der großen Adelsgeschlechter waren es in Attika wie in Megara, Aigina und überall, die damals den Außenhandel betrieben. So war Attika auch zu Solons Zeit weder arm noch vom Verkehr abgesperrt. Homerische Rhapsoden kamen aus Asien herüber. Ein Homerischer Hymnus, der die Priestersage von Eleusis gestaltet hat, ist das älteste in Attika entstandene Gedicht in unserm Besitz. Die Homerischen Epen fanden hier eifrigste Pflege, erlebten, angeregt durch Athens Verbindung mit der Troas, lebhafte Nachblüte. In Solons Zeit wird es gewesen sein, daß hier aus alten und neuen Kleinepen die Ilias gestaltet wurde.

Aber der Reichtum war auch in Attika nur in den Händen der alten herrschenden Geschlechter. Mit rücksichtslosem Eigennutz übten sie ihre Macht. Die Bauernschaft litt unsäglich. Mit Weib und Kind und dem eigenen Leibe haftete sie den Reichen für geborgtes Geld, und mancher wurde vom Gläubiger ins Ausland als Sklave verkauft, wenn er seine zu ungeheuren Zinsen aufgenommene Schuld nicht bezahlen konnte.

SOLON

In diese Verhältnisse griff Solon kämpfend, ordnend, rettend ein. Ein praktisch tätiger, nüchtern wägender, fromm denkender Mann, Kaufherr, Jurist, Politiker, redete er in Elegien und Jamben zu seinem Volk. Er erzählt nicht von großen Helden der Vergangenheit, singt nicht von Liebe und Wein, von Abenteuern und Händeln, er klagt nicht um die Vergänglichkeit der Jugend und Lebensfreuden. In das lebendige Leben greift er ein, verfolgt praktische Ziele mit seinen Versen, aber er schilt und beißt und belfert nicht wie Archilochos, sondern den hohen Aufgaben des allgemeinen Wohls seines Staates ist er zugewandt. Er hat die Poesie nicht um ihrer selbst willen geübt, er hat sie als Mittel zur weiten, packenden Wirkung benutzt. Wenn er im Rate sprach oder zum Volk, hat er natürlich wie andere Menschen auch geredet. Aber eindringlich wirken, seinen Worten Dauer verleihen konnte er nur, wenn er ihnen die feste Form des Verses gab: so wurden seine Gedanken und Worte leicht behaltbar und vor Verdrehung gesichert, wurden aufgenommen von den berufsmäßigen Rhapsoden, wiederholt,

weit und weiter verbreitet. So hat auch Walter von der Vogelweide seine politischen Lieder ausgehen lassen und weithin durch sie gewirkt. Es war das zu diesen Zeiten die einzige Möglichkeit der Bearbeitung der öffentlichen Meinung, als es noch keinen Buchhandel gab, der Broschüren hätte verbreiten können, geschweige denn Zeitungen.

Solon wollte seinem Volke helfen. Um das zu können mußte er sich das Vertrauen der hadernden Parteien erwerben und erhalten. Dem diente seine Poesie. Deshalb ist sie, anders als Tyrtaios' Elegien, durchaus persönlich. So gewinnen wir zu ihm ein unmittelbares Verhältnis. Er lebt noch, er spricht noch zu uns wie Archilochos. Er ruft seine Mitbürger auf zum erneuten Kampf um Salamis, wirft ihnen den Schimpf ins Gesicht: er wolle lieber im kleinsten Neste Bürger sein als Athener, die alle Welt verachtet, da sie Salamis sich nehmen ließen. Er weist auf die Schäden des Staates hin, zeigt ihre Ursachen auf und preist als Heilmittel eine gute Verfassung an, er schilt die Habsucht der Reichen und die Begehrlichkeit der Armen. In fester Zuversicht auf seinen Staat und seine Göttin beginnt er inmitten schwerster innerer Wirren wirksam eine Elegie 'unsere Stadt wird niemals untergehen, denn schützend hält über sie ihre Hände Pallas Athene'. Drei prächtige Beiworte schickt er ihrem Doppelnamen voraus 'die hochgemute, die Wächterin, des gewaltigen Vaters Tochter', alle Homerisch, aber bis auf das letzte niemals für Athene bei Homer verwendet und niemals alle zusammengestellt: so wirken sie doch neu und über Homer majestätisch

86. Kalbträger. Lebensgroße Marmorstatue. Attische Arbeit um 560.

τοίη γὰρ μεγάθυμος, ἐπίσκοπος, ὀβριμοπάτρη
Παλλὰς Ἀθηναίη χεῖρας ὕπερθεν ἔχει.

Scharf gegenüber stellt er dann sofort höchst wirkungsvoll den Göttern die Bürger, die die Stadt mit ihrem Wahnsinn und Eigennutz zu Grunde richten wollen. Dann fährt er auf die Volksführer los und die schändlichen Wucherer und Bedrücker, stellt ihnen entgegen das Elend der Armen, die in fremdes Land verkauft werden von ihren Gläubigern. Mit unheimlich eindrücklichem Bilde schildert er, wie das gemeine Unheil jedem Einzelnen ins Haus kommt. 'Das Hoftor will es nicht abhalten, über den hohen Zaun springt es, es findet ihn, wenn er auch geflohen im Winkel der Schlafkammer hockt'. Nun macht er den Schluß: 'das die Athener zu lehren treibt mich mein Herz', und er preist die Wirkung gesetzlicher Ordnung in langer Reihe kurzer Sätzchen, die durch ihre Fülle, Knappheit und Anapher gegen Ende glänzende Wirkung erzielen. Eine meisterhaft komponierte Volksrede, frommgläubig anhebend, dann durch Schimpf und Mitleid und Angst hindurch führend zu der sicheren Zuversicht, es kann und wird besser werden. Und doch über jede Rhetorik erhoben durch die feste Form und die gehobene Sprache.

87. Gorgoneion. Lebensgroßer Marmorkopf. Athen, um 560.

Mit solchen Mahnungen — dies war nicht die einzige —, mit seiner bewährten Uneigennützigkeit und Klugheit erreichte er, daß ihm im Jahre 594 die Ausarbeitung einer Verfassung vom Volke, vielmehr von den hadernden Parteien, deren aller Vertrauensmann er war, übertragen wurde. Gerade weil er sich bemühte, allen gerecht zu werden, zog er sich Angriffe von allen Seiten zu. Sich zu verteidigen, griff er wieder zu Versen. In beweglichen Jamben ruft er die Mutter Heimaterde an, die er befreit von den Schuldsteinen der Hypotheken, deren Söhne, geknechtet und verkauft ins Ausland, er befreit und zurückgeführt. Hätte er getan, was seinen Gegnern paßte, verwaist wäre der Staat. So habe er nach allen Seiten sich gewandt, 'wie ein Wolf in der Hundemeute'. Ganz anderes hatte man von ihm erwartet. Am unbegreiflichsten war allen, daß er die ihm anvertraute Macht nach Vollendung seines Auftrages ohne Wanken niedergelegt hatte, statt sie zu behalten und zur Tyrannenherrschaft auszubauen. Darüber hat er sich in erregten trochäischen Langversen ausgesprochen. Er führte da Einen mit direkter Rede ein: 'Solon war kein kluger Mann. Hat er doch nicht aufgehoben, was ihm Gott in den Schoß warf, hat das Netz nicht zugezogen, als der Fang schon drinnen war; es versagte ihm der Mut. Hätt' ich die Macht, unermeßlich reich zu werden, auch nur einen Tag Athens Tyrann zu sein, nachher könnt' man meinethalb mich mit meinen Kindern schinden!'

Gewiß, das verfolgte praktische Zwecke, ersetzte Broschüren und Zeitungsartikel. Aber auch diese kleinen Proben schon zeigen poetische Sprache. Von den Joniern hat Solon Elegie und Jambus übernommen. Mit dieser Form wuchs ihm auch eine schon fein ausgebildete Sprache zu. Dennoch wäre es falsch, so manches er auch überlieferter Kunstform verdankte, seine Originalität herabzusetzen. Seine Verse machen durchaus einen frischen und eigenen Eindruck. Die Bilder, wie die 'mit Hypothekensteinen schwer belastete Heimaterde', oder das vom Wolf, der bald den, bald jenen aus der ihn umbleffenden Hundemeute packt, sind nicht Gemeingut, sondern selbst gesehen, für diesen einen Fall erfunden. Wie unmittelbar wirkt die Rede seines Tadlers, der ihm seine Torheit vorhält, die Macht aus den Händen zu geben. Es fehlte Solon gewiß an kühner Phantasie und hohem Pomp des Pathos ebenso sehr wie an der graziösen Eleganz der Sprache und des Verses. Aber er hat kluge Gedanken und ein reines Herz und klare Augen, ein rechter tüchtiger Athener. Diese Eigenschaften hat er auch seinen Versen aufgeprägt und sie haben ihnen allezeit Achtung und Liebe verschafft. Vieles hatte er das Bedürfnis auszusprechen, und stets war es klug und liebenswert. In einer großen, ganz erhaltenen Elegie hat der Greis seine Lebensweisheit noch einmal niedergelegt in einer Weise, daß man sie mit der des alten Goethe verglichen hat. Wie dieser war auch Solon allen Freuden des Lebens niemals abhold, hat das gelegentlich mit erstaunlicher Unbefangenheit ausge-

88. Das Schiff des Theseus vom Halsstreifen des Klitias am Krater des Ergotimos (Françoisvase). Athen, um 560.
(Nach Buschor, Griech. Vasenmalerei.)

sprochen. Aber nie haben sie ihn weich oder gemein gemacht. Tätigkeit und immer neues Lernen, das waren seine Freuden. Den Mimnermos schalt er, der mit sechzig Jahren sich den Tod gewünscht; er wollte achtzig werden. Viel gereist, hat er aus Aigypten und Kypros Gedichte heimgebracht. Jeden Tag Neues lernend, so ging er ins Alter und wünschte sich, daß er Freunde behalte bis an den Tod und über den Tod hinaus.

4. LESBOS

Auf der fruchtbaren Insel Lesbos, die sich breit behaglich unter die südlichen Hänge des troischen Idagebirges in die nördlichste Bucht Kleinasiens einschmiegt, haben die Aioler ihr Wesen und ihre Begabung am reinsten und reichsten entwickelt. Nur ahnen können wir wie viel die griechische Poesie ihnen verdankt. Denn nur von den letzten schönsten Blüten ihrer Kunst, den Werken des Alkaios und Sappho, haben sich dürftige Reste erhalten. An ihnen müssen wir ermessen, eine wie lange und eifrige Kunstpflege sie vorbereitet haben mag. Schon an den Vorstufen des Homerischen Epos waren die Lesbier nicht unwesentlich beteiligt. Aber nur Spuren in einigen Zügen der Achillsage, in Sprache und Vers der Ilias verraten das. Lieder werden es gewesen sein, zur Phorminx gesungen. Die Musik haben die Lesbier vor anderen Hellenen gepflegt und entwickelt. Sie haben auch die Dichtung länger als andere nicht aus ihrer ursprünglichen Verbindung mit der Musik gelöst. Den Joniern gebührt der Ruhm, diesen Schritt im Epos und Jambus getan zu haben. In Lesbos aber ist, als sie das taten, das Singen auch des Heldengedichts, das die Jonier zum Homerischen Epos umformten, noch festgehalten und weitergebildet worden. Am Namen des Lesbiers Terpandros haftet die Überlieferung, daß er die Musik und ihr vornehmstes Instrument, die Kithara, vervollkommt und den kitharodischen Nomos geprägt habe, eine streng disponierte Form mit Götteranrufung zu Beginn und Selbstvorstellung am Schluß und epischer Erzählung in der Mitte. Er hat Homerische Gedichte, natürlich aber in sanglichem Verse, nicht im rezitativen Hexameter zur Kithara gesungen, aber kunstvoller als der alte Aoide zur einfachen Phorminx. Lag bei jenem das Gewicht auf dem Wort, lag es bei ihm auf dem Ton. Er trug diese Kunst ins Mutterland, in Sparta am Karneenfest ist sein Sieg im Jahre 676 aufgezeichnet. Aus Lesbos stammt auch der große Kitharode Arion am Ende des VI. Jahrhunderts, dessen Gedächtnis die Sage festhielt und mit dem Tyrannen von Korinth Periander verband, schon von Solon rühmlich genannt, auch er im Mutterlande tätig. Die Insel hatte wohl zu viel der Musiker und war zu eng für die großen Talente. Noch im V. Jahrhundert hat sie Hellas bedeutende Kitharoden geliefert wie Aristokleides und Phrynis, der wieder ein musikalischer Neuerer wurde. Ihre Werke sind verklungen.

89. Schulterbild einer Amphora aus Myrrhina im äolischen Kleinasien. Um 600.
(Nach Bull. de Corr. Hellénique 1884.)

Aber den Ruhm des sangreichen Eilandes hat das kleine Einzellied, zur Lyra gesungen, durch die Jahrhunderte getragen und so wenig auch nur von Alkaios und Sappho gerettet ist, an ihren kümmerlichen Resten und ihrer Wirkung auf die Folgezeit, der sie als Klassiker des Liedes gelten, können wir noch wenigstens ihre Dichtergröße fühlen, wenn wir auch ihre Töne entbehren und uns eine rechte Vorstellung von ihrem Vortrag nicht machen können.

Mit der Lyra in der Hand sehen wir sie auf attischen Vasen schon seit Ende des VI. Jahrhunderts dargestellt. Ihre strophischen Gedichte verlangen Musik. Wenn aber dieselbe Strophe stets dieselbe Melodie, denselben 'Ton' haben sollte, so hätten beide nur wenige Melodien benutzt. Sappho hat mit Vorliebe in der nach ihr benannten Strophe gedichtet: 1320 Verse, also etwa 50 Gedichte dieser Art führte das Altertum im 1. Buche der nach Versmaßen geordneten Sammlung ihrer Lieder. Wenn auch das 5. Buch Gedichte in verschiedenen Strophen enthielt und ihre Hochzeitslieder in einem weiteren Buche strophisch gebaut waren, so bestanden doch sicher das ganze zweite und dritte Buch nur aus Gedichten, die einen und denselben Vers stets wiederholten, also keine Strophen hatten und noch in weiteren Büchern gab es solche 'stichischen' Gedichte von ihr in anderen Maßen. So viel Alkaios in seiner und in der Sapphischen Strophe gedichtet hat, ein sehr beträchtlicher Teil auch seiner uns kenntlichen Gedichte bestand nur aus einem und demselben stets wiederholten Verse. Bedenken wir nun, daß wahrscheinlich weder Sappho noch Alkaios die nach ihnen benannte Strophe erfunden hat und daß die Melodie an der Strophe haftet, das strophenlose stichische Gedicht sie also nicht fordert, so erscheint ihre musikalische Leistung gering, ja wir kommen zur Vermutung, daß sie auf dem Wege zu einer Art rezitierenden Vortrages waren, den wir für ihre stichischen Gedichte doch annehmen dürfen, wenn auch Vorspiel und Begleitung auf der Lyra wohl vorauszusetzen sind. In der Tat eignen sich zu solchem Vortrage vortrefflich Gedichte wie des Alkaios Schilderung seines waffengeschmückten Megarons oder Sapphos Erzählung von der Hochzeit des Hektor. Freilich steht das im Widerspruch zur Vorstellung der Alten, die sie nicht nur mit der Lyra darstellten, was wenig sagen will, sondern ihr auch Neuerungen an Instrument und Tonart zuschrieben. Die Musik zu den lesbischen Liedern ist früh verloren gegangen. Schon Ende des V. Jahrhunderts war sie veraltet und um 300 faßte man die Lieder als rezitierende Poesie auf, ahmte sie deshalb nur in einzeiligen, stichischen Gedichten nach. Aber ihre Texte sind stets bewundernd gelesen bis zum Zusammenbruch der antiken Kultur, ja bis ins VI. nachchristliche Jahrhundert und noch später. Der trockene Sand Aigyptens hat Reste ihrer Bücher noch aus so später Zeit bewahrt.

Kalksteinkopf des dreiköpfigen, schlangenschwänzigen Typhon vom Giebelfeld eines Tempels auf der Akropolis. Athen, um 560
(Aus Antike Denkmäler I)

Die Verse der lesbischen Dichter sind von höchster Vollendung. Im Gegensatz zu den Joniern zählen sie in ihren Maßen die Silben, die sie aber bis auf die ersten und letzten Stellen wie jene zugleich nach ihrer Schwere in rhythmischem Wechsel verwenden. So erhalten ihre Verse eine große Strenge und einen stark ins Ohr fallenden Rhythmus. Vermutlich ist die Silbenzählung eine Verfeinerung freierer volkstümlicher Technik, wie ja auch Archilochos die alten lockeren Jamben derart geregelt hat, daß seine meisten Verse die gleiche Silbenzahl haben. Die äolischen Strophen haben meist drei Glieder, wenn auch Zweizeiler vorkommen, ebenso wie die Chorpoesie, die sie zu Strophe, Gegenstrophe, Epode ausgebaut hat. Es wird in ihnen der erste Vers wiederholt, den Abschluß macht ein größerer Vers, der Abgesang, der die Rhythmen der zwei Stollen erweiternd aufnimmt. So ist die Sapphische Strophe, so die Alkäische gebaut, die uns durch Horaz und Klopstocks Nachbildung in unrichtiger Vierteilung nur scheinbar bekannt sind. Köstliche Gebilde von prächtig bewegter Rhythmik, die Sapphische einfacher, da sie auch im Abgesang den Stollen genau wiederholt und nur eine Schlußkadenz anfügt, zierlicher und belebter die Alkäische dadurch, daß sie die zwei Rhythmen des Stollens im Abgesang zerlegt und hier nun zunächst die Jamben, dann die Daktylen spielen läßt.

90. Säulenkapitell aus Larissa in der Aeolis. VI. Jh. Konstantinopel, Museum.
(Nach Römische Mitteilungen XXX (1915) S. 4. 1.)

Derartig feine Gebilde haben eine lange Kunstübung zur Voraussetzung, wie ja auch das Abkommen der Strophenform, also des gesungenen Liedes Alkaios und Sappho an das Ende dieser Gattung verweist. So verbreitet war in Lesbos die feine und schwierige Kunst des Liedes, daß sie nicht mehr Besitz berufsmäßiger Sänger war, sondern vom hochgeborenen Ritter geübt und von den Frauen und Mädchen als notwendiger Bestandteil ihrer Bildung gefordert wurde. Unter Sapphos Liedern ist Einiges erhalten, das nicht von ihr stammt, in den Resten ihrer Hochzeitslieder klingen volkstümliche Töne an und es mag manches namenlose Stück unter ihren berühmten Namen geraten sein. Auch lernen wir aus ihren Versen Nebenbuhlerinnen und Schülerinnen kennen.

a) ALKAIOS

Das politische Leben von Lesbos sprüht uns aus Alkaios' Liedern entgegen. Da hat er seinen Mann gestanden als Kämpfer und als Rufer im Streit. Wie Archilochos, auch wohl Kallinos, und wie im Mittelalter z. B. Walter von der Vogelweide, vertrat auch er durch manches Lied die Stelle, die heute die Presse einnimmt: sie gaben der öffentlichen Meinung Ausdruck, sie machten politische Stimmung und reizten das Volk auf. So hat Alkaios eine geschichtliche Rolle gespielt. Seine Gedichte blieben Muster politischer Lieder, fanden viel Nachahmung, manche Wendung aus ihnen ist uns noch durch Horaz' Vermittelung geläufig.

Es waren stürmische Zeitläufte um die Wende des VII. und VI. Jahrhunderts. Die reiche Insel bot nicht mehr Raum genug. So fern hin auch die lesbischen Handelsbeziehungen reichten nach Sardes, Phoinizien, Sicilien, Aigypten, für ihre Kolonialbestrebungen lag ihnen die meist von Barbaren bewohnte Troas bequem gegenüber. Auch galt es dort sich einen Platz an der großen Handelsstraße des Hellespont zu sichern. Dort saßen schon um Sigeion die Athener. Mit ihnen gerieten sie in Kampf. Da hat der Lesbier Pittakos durch seinen Sieg über den atti-

91. Streitwagen. Ostgriechisches Terrakottarelief um 550. Paris, Nationalbibliothek.

schen Olympioniken von 636 Phrynon den Grund zu seinem Ruhm und seiner künftigen Vertrauensstellung gelegt — unter die sieben Weisen zählte man ihn später — während sein hochgeborener Gegner Alkaios seinen Schild an die Athener verlor. Im Innern hatte das Königtum der Penthiliden, die sich von Agamemnon herleiteten, abgewirtschaftet, der Adel war in Parteien zerklüftet. Aber wenn ein ehrgeiziger Standesgenosse, auf das Volk gestützt, die Alleinherrschaft zu gewinnen suchte, standen sie zusammen, und, hatten sie aus der Stadt fliehen müssen, so verschmähten sie auch nicht das Gold des Lyderkönigs, wieder 'in die heilige Stadt zu kommen'. Eine Revolution folgte der anderen. Morde belasteten die Gewissen dieser Herren so wenig wie Gewaltmenschen des Quattrocento. Alkaios stand fest zur Aristokratie. Mehr als einen Volksverführer galt es zu bekämpfen mit Wort und Lied, mit Rat und Tat. Den Melanchros hat Alkaios selbst mit Hilfe zweier Brüder und des Pittakos aus dem Wege geräumt; gegen einen anderen, Myrsilos, hat er manchen Sang geschleudert und auf seinen Tod ein Lied gesungen, das den wüsten Haß und die wilde Roheit dieser Kämpfe grell beleuchtet:

Heut gibt's 'nen Rausch,
heut gilt es kräftig zechen!
Denn tot ist Myrsilos!

Νῦν χρὴ μεθύσθην καὶ τινα πρὸς βίαν
πώνην, ἐπειδὴ κάτθανε Μύρσιλος

Schließlich hat Pittakos die Herrschaft ergriffen, des Alkaios alter Kampfgenosse, gegen den nun seine Wut Hagelschauer von beschimpfenden Liedern sandte, den 'Plebejer', den 'plattfüßigen Dickwanst', den 'großmäuligen Schleicher, der im Trüben fischt' und eine Frau aus dem alten Königshause geheiratet. Die Adligen wurden verbannt, die Not trieb sie in alle Winde auseinander. Die meisten nahmen fremde Kriegsdienste, wie üblich, Alkaios wohl in Aigypten, sein Bruder Antimenidas beim Könige von Babylon. Hohen Ruhm hat er da im Zweikampf mit einem Riesen erworben und reiche Beute gemacht. Den Heimgekehrten begrüßt sein Bruder voll

stolzer Freude und verkündet seine Renommistereien den staunenden Landsleuten. Von Seefahrt und Sturm hat Alkaios mehr als ein Lied gesungen. Schließlich, als der uneigennützige Pittakos das Gemeinwesen innen und außen mit starker Hand geordnet hatte, ward dem verbannten Adel die Rückkehr gestattet. Da wird denn auch der fahrende Ritter Alkaios heimgekehrt sein in die väterliche Halle, seinen Stolz, schimmernd vom blanken Erz der chalkidischen Schwerter und Beinschienen und Helme mit den nickenden weißen Roßschweifen, und, auf die Kline am Zechtisch gelagert, hat er 'über das Haupt, das so vieles erduldet, hinab auf die graue Brust die Myrrhensalbe geträufelt' und Trost im Becher gefunden. Im Wein findet Alkaios Trost gegen jeden Kummer, mit Wein feiert er jedes freudige Ereignis, mit Wein löscht er den Durst im Sommer und wärmt sich im Winter, und wenns ihm recht behaglich zumute ist, greift er erst recht zum Becher. Und immer weiß er mit köstlicher Frische und aus vollem Herzen diesem Empfinden Ausdruck zu geben in klangvollen Versen. Sie sind stets Freude jedem rechten Manne. Welch Behagen strömt aus dem Winterlied und wie anschaulich führt es uns den Ritter vor an seinem warmen Herde beim wärmenden Trunk. Horaz, der Behagliche, wußte das zu schätzen und hat, von ihm angeregt, sein hübsches Gedicht (Carm. I, 7) 'Vides ut alta stet nive candidum Soracte nec iam sustineant onus silvae . . .' gedichtet, den Anfang im engen Anschluß an sein Vorbild. Dazu das Gegenstück: im heißen Sommer, 'wo alles schmachtet und lechzt unter drückender Sommerglut, liebestoll die Weiber sind und die Männer so schlaff wie nie' — da heißt es 'netze die Lungen mit Wein!' Zu solchem Leben gehört Wohlstand. Auf Besitz beruht die Macht des Adels und seine Kultur. Das hatte Alkaios in seinem bewegten Leben zu fühlen bekommen. Der Verbannte verlor sein Hab und Gut. Schwer war das Los zu tragen. Schwerer vielleicht noch die Heimkehr, wenn das einstige Vermögen verloren blieb. So preist er die Weisheit des Spartanerkönigs Aristodamos: 'Besitz macht den Mann'; ein armer Kerl, meint er, war nie edel und ehrenhaft.

92. Stirnziegel von gebranntem Ton aus Mytilene um 550. Konstantinopel, Museum.
(Nach Römische Mitteilungen XXX (1915) S. 30.)

Politik, Kampf, Not und Wein haben aber die Poesie auch dieses Ritters nicht ganz ausgefüllt. Die Liebe hat nicht gefehlt. Als rechter Mann seiner Zeit stand ihm der Knabe näher als das Weib. Horaz (C. I, 32) hat in seiner Charakteristik des Alkaios den Namen seines schwarzäugigen Lieblings Lykos überliefert. Doch erhalten hat sich nichts außer wenigen abgerissenen Verschen. Aber auch das Weib wußte er zu schätzen. Ein dringlich flehender Vers aus einem Ständchen zeigt den schwärmenden Zecher vor Liebchens Tür

δέξαι με κωμάζοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι.

Er hat sogar Mädchen selber reden lassen: Horaz (Carm. III, 12) hat eine allerliebste Mädchenklage nachgebildet, von der der Anfang in weich wiegenden Jonikern erhalten ist

93. Korinthische Amphora um 570.
(Nach Vente Borelli 1913 Nr. 213.)

ἔμε δείλαν, ἔμε παίσαν κακοτάτων πεδέχοισαν.
Ach ich Arme! ach umfangen ich von allem Schlimmen.

Und seiner hohen Kunstgenossin und Landsmännin hat er ehrfürchtig gehuldigt, der 'veilchengelockten, hohen, sanft lächelnden Sappho'. Dazu kommen Gebete in Liedform, wie sie dem frommen Rittersmann anstehen, Ermahnungen an Freunde und Lieblinge, so eine merkwürdige über den Tod und ein zweites Leben an Melanippos, Gedichte mythologischen Inhalts ohne nachweisbaren Anlaß und Beziehung, ja ohne Pointe, wie die Gegenüberstellung von Helenas Hochzeit, die Ilion den Untergang brachte, und der der Thetis, die den Achill gebar, Nachklänge des Heldensanges, auch sie von Horaz benutzt.

Es ist nicht das Bild veredelten Menschentums, das uns in diesem Vertreter des lesbischen Adels entgegentritt. Er ist ein rechter 'Junker', hochfahrend und übermütig, rauflustig und trinkfest, ohne tiefere Empfindung, ohne höheres Streben als nach Aufrechterhaltung der Adelsrechte und einem guten Trunk mit ebenbürtigen Kameraden. Wir dürfen uns seine Standesgenossen etwa nach seinem Bilde vorstellen. Hübsch aber ist, wie Alkaios sich ganz so gibt wie er war ohne Pose und ohne die leiseste Regung, etwas anderes zu sein oder darzustellen.

Aber dieser Typus der verwildernden lesbischen Ritterschaft zeigt doch noch, welch hohe und edle Kultur sie gepflegt hatte. Dieser Adel stellt wirklich die Bildung seiner Zeit dar, er hält es nicht unter seiner Würde, selbst zu dichten und zu singen und zu tanzen. Das ehrt ihn. Nicht jeder Adel denkt so, und nicht jeder Adel lernt so viel, um das zu können. Die Rhapsoden, die der jonischen Herren Ahnen besingen, sind nicht von Stande, der jonische Handelsherr und der dorische Ritter und die es ihnen nachtun, lassen sich von gewerbsmäßigen Sängern, Tänzern und Pfeifern erfreuen. Archilochos war Halbblut gewesen.

Alkaios' Wirkung liegt in der Frische und Wahrhaftigkeit seiner Poesie. Aus dem Erlebnis des Tages für den Tag geboren, lassen uns seine Lieder Haß und Wut und Freuden mitfühlen, wie er sie gefühlt, um so unmittelbarer als sie so einfach und allverständlich sind. Mit greifbarer Anschaulichkeit weiß er zu schildern. Seine Halle sehen wir vor uns im Schmucke der Waffen und den Zecher am Winterfeuer mit dem Kranz um seinen Hals über der ergrauten

Brust. Berühmt war seine Schilderung des Seesturms, in dem sein Schiff mit zerrissenem Segel treibt, beängstigend drängt das Kielwasser hoch. Alte Aesthetiker haben das Gedicht als Allegorie gefaßt und auf das Staatsschiff gedeutet; in diesem Sinne hat es Horaz C. I, 14 imitiert. Hatten sie Recht, was aus seinen Resten nicht mehr zu entscheiden ist, so war es das Meisterstück der Allegorie. Ich möchte glauben, sie hatten Recht. Denn an Bord kann man sich das Gedicht nicht vorgetragen denken, beim Symposion aber würde es erst verständlich durch eine Beziehung auf eine alle Genossen erregende Angelegenheit, das wäre die Politik. Denn die Gelagegenossen und Kriegskameraden sind das Publikum, an das er sich wendet, wenn es nicht einer Liebe gilt. Wie schön seine Dichtergabe war, bezeugt vielleicht am besten seine Fähigkeit, sich in eine sehnende Mädchenseele hineinzudenken und ihr so zart und fein Ausdruck zu geben, wie wir es für ihn aus Horazens schon angeführter Nachdichtung annehmen müssen.

94. Amphora mit tanzenden Zechern. Kleinasiatische Kunst um 600. Altenburg, Museum.
(Nach Buschor, Griechische Vasenmalerei[2] S. 83.)

b) SAPPHO

So leicht sich Alkaios gibt, so schwer ist Sappho zu verstehen. Rätselhaft steht sie in einsamer Größe da. Ein unbegreifliches Wunder war sie schon den Athenern. Für die lesbischen Zeitgenossen aber war sie eine von Vielen, so hoch sie auch hervorragte, auch die dorischen Frauen werden sie begriffen und ihre Lieder als Ausdruck eigenen Empfindens aufgenommen haben: denn sie lebten, litten und freuten sich unter denselben Verhältnissen wie Sappho. Sie zu erschließen ist die erste große Schwierigkeit, sie vorurteilsfrei zu verstehen die zweite noch größere. Das Erstaunlichste ist die freie selbstbewußte Stellung der edel geborenen ehrbaren Frau. In Jonien und Athen wäre das Auftreten Sapphos unmöglich gewesen. Wir kennen dort überhaupt keine Frau anders denn als Gattin und Mutter. In haremartiger Abgeschlossenheit lebten sie, ohne Anteil an geistiger Bildung. Nur Hetären traten aus der Abgeschlossenheit des Hauses hervor und glänzten auch wohl mal durch Geist und Anmut. Aber in dorischen Staaten finden sich etwa vergleichbare Frauen wie Telesilla von Argos und die Böoterin Korinna, auch in Sparta hatten Frauen eine ähnliche freie Stellung.

Wollen wir sie verstehen, so müssen wir uns die schon geschilderte Abgeschlossenheit der Männer in diesen Staaten vergegenwärtigen. Zu Männerbünden alten Herkommens zusammengeschlossen lebten sie von früher Jugend ihr Leben hindurch unter sich, trieben das Kriegshandwerk, genossen Mahlzeiten und Schlaf zusammen. Die Ehe übten sie nur aus, um Nachkommenschaft zu erzeugen, ohne inniges Zusammenleben und ohne sie sonderlich heilig zu halten. Deshalb wurden hier die Frauen nicht in der strengen Abgeschlossenheit gehalten wie in Athen. In Sparta bildeten auch sie sich gymnastisch aus und traten in öffentlichen Wettkämpfen sogar außer Landes wie in Olympia auf. Sich selbst überlassen, suchten sie natürlich bei einander, was ihnen die Männer nicht gewährten: Befriedigung ihrer Sehnsucht nach innigem Zusammenleben, hingebender Freundschaft, seelischer Gemeinschaft. So mußte sich unter ihnen das Gegenbild zu jener feinen Knabenliebe herausbilden, die sich von dort verbreitet und in köstlichen Dichtungen Ausdruck gefunden hat. Es wäre ein Wunder, wenn diese heißblütigen Kinder des Südens nicht auch für die

95. Mädchenchor. Hauptfries der Klazomenischen Amphora Abb. 96. Berlin, Altes Museum.
(Nach Antike Denkmäler II. 54. 1.)

unbefriedigte Sinnenlust Ersatz gesucht hätten. Die gleichgeschlechtige Liebe auch der Frauen ist für Sparta und Kreta als häufige Erscheinung wohl bezeugt. Bei den Lesbiern müssen dieselben Verhältnisse geherrscht haben.

Aus edlem Hause entsprossen, an einen Edelmann verheiratet, Mutter einer Tochter, ist Sappho, wie es scheint, früh als Dichterin doch wohl bei Götterfesten und Agonen öffentlich hervorgetreten und sie freut sich ihres Ruhmes. Wie eine Gleichberechtigte spricht sie auch zu Männern: ihren Bruder Charaxos im fernen Aigypten schilt sie, weil er für die Hetäre Doricha sein Vermögen verschwendet, sie weist herb Zudringliche zurück, lehnt den Heiratsantrag eines jüngeren Mannes ab, läßt den angebeteten und eingebildeten Löwen der Gesellschaft antreten: 'tritt gegen mich über, Freund, und laß den Reiz deiner Blicke spielen'. Undenkbar alles für eine attische Frau, die nur durch einen männlichen Vertreter, ihren Gatten, ihren Sohn verhandeln konnte und auch als Witwe um ihre Einwilligung zu neuer Ehe nicht gefragt wurde. Und diese Sappho erfüllt ihre Lieder mit unmittelbarstem Ausdruck der Liebe von der ersten zarten Neigung an und weichem Sehnen bis zu glühendem Begehren, Eifersucht, Haß und schmerzlichem Verzichten. Aber all diese Süße, diese Leidenschaft, dieser Schmerz galt Genossinnen ihres eigenen Geschlechts. Nicht als ob ihr unbekannt gewesen wäre, was das Weib zum Manne zieht. Wie hätte sie sonst in ihrer Schlichtheit so rührende Worte finden können für das Liebesgeständnis des Mädchens am Webstuhl zu ihrer 'süßen Mutter'? Diese Selbstzeugnisse bleiben bestehen, wenn auch Sapphos Liebe zum schönen Jüngling Phaon, die die moderne Vorstellung beherrscht, und ihr Todessprung vom leukadischen Fels nur späte Sage ist. Aber ihre Seele fand bei dem Manne nicht, was sie suchte. Der Lesbier dieser Zeit war wie der Spartaner, auf Staat und Kampf gerichtet, dem Männerbunde verfallen und fand im Verhältnis zu seinem Knappen, mit dem er in wechselseitiger unbedingter Hingabe ver-

96. Klazomenische Amphora, ergänzt. Um 550.

97. Schulterfries der Klazomenischen Amphora Abb. 96.

eint den Idealen seines Rittertums nachstrebte, so volle und erhebende Befriedigung, daß er für die Frau kaum das Glück der Flitterwochen übrig hatte. Selbst aber gebildet wie der Mann, durch Musik und Dichtung vertieft, verfeinert und erregt mußte die Frau tieferes Liebesbedürfnis und Seelengemeinschaft nach des Mannes Vorbild bei den eigenen Geschlechtsgenossinnen suchen, die sich wie die Männer zu Bünden in Kultgemeinschaften zusammengeschlossen haben werden. Alle weiblichen Künste der Anmut und des Schmuckes fanden hier ihre Pflege, noch schönere Tanz, Musik und Poesie in Kreisen, denen Frauen wie Sappho vorstand. Der berühmten Dichterin haben sich gern vornehme Mädchen angeschlossen. An Konkurrentinnen hat es ihr nicht gefehlt, auch blieb ihr der Schmerz nicht erspart, daß geliebte Mädchen sich von ihr ab zu diesen wandten. Und sie hat sie geliebt. Stürme leidenschaftlichsten Sinnenrausches haben sie geschüttelt. Unrecht und unnütz, das zu bemänteln; hat sie es selbst doch frei bekannt und so offen geschildert wie kein anderer Dichter. Die Gesellschaft nahm daran so wenig Anstoß wie an der Knabenliebe, die die Männer harmlos zur Schau trugen. Voll tiefer Achtung huldigte Alkaios der 'reinen Sappho'. Für die Vorsteherin eines Mädchenpensionats, auch eines vornehmen, zu dem Sappho zu befördern jetzt Mode ist, paßt solche heiße Glut übel. So kann es nicht gewesen sein. Waren wirklich Mädchen aus Milet, Kolophon, Salamis ihre Genossinnen, so sind sie schwerlich aus diesen Städten in Sapphos höhere Mädchenschule geschickt, sondern sie werden mit ihren vermutlich verbannten Eltern in Lesbos gelebt und sich frei der Sappho gesellt haben. Oder aber es ist der Stadtname irrtümlich als ihre Heimat verstanden, während er nur den Aufenthalt des verheirateten, dem Gatten in die Fremde gefolgten Mädchens bezeichnete, wie ihre Arignota nach Sardes gegangen war. Anders als beim Manne löste dem Mädchen die Heirat, von den Eltern bestimmt, den trauten Verein mit den Genossinnen, mußte ihn lösen, denn die Natur ist stärker als die heißeste Mädchenfreundschaft, und vergeblich klang die Sehnsucht der verlassenen Freundin der Entfremdeten nach. Aber die Hochzeit, der große Tag im Frauenleben, wurde nach alter Sitte mit fröhlichem Scherz und Gesang gefeiert, und Sappho gab diesen Liedern die Weihe ihrer Kunst.

Nie sind schönere Hochzeitslieder gedichtet. Wie munter wird der Bräutigam gepriesen: 'hoch erbaut das Gemach, ihr Zimmerleute, der Bräutigam kommt wie Ares daher, viel größer als ein großer Mann.' Wie übermütig der Brautführer gehänselt, für dessen Schuhe zehn Schuster fünf Ochsenhäute brauchten. Schalkhaft wird die Braut bedauert, die der Abend der Mutter raubt, wird verglichen mit dem Süßapfel, der auf hohem, auf allerhöchstem Zweige

98. Korinthischer Aryballos um 560. Rhenaia, Museum. (Nach Revue de l'art ancien et moderne XXXI (1912) S. 352.)

reift, 'vergessen von den Pflückenden, nein nicht vergessen, sie konnten nur nicht an ihn hinan.' Oder mit der Hyanzinthe, die auf den Bergen von Hirten zertreten, mit ihrer Blüte den Boden bepurpurt. — Wenig ist von ihren Kultliedern erhalten — eine Klage auf das Totenfest des Adonis war berühmt — wenig von ihren Rügeliedern: so auf eine Frau, die nicht Teil hatte an den Rosen Pieriens und ruhmlos in den Hades gehen wird, so auf Andromeda, die nicht den Saum um ihre Knöchel zu ziehen weiß. Wenig auch von Erzählungen: wie von Leto und Niobe, einst Freundinnen, und dem Tod der Niobiden, oder die reizende vom Empfang Hektors mit seiner jungen Gattin durch die freudig erregten Troer. Am meisten ist von ihren Liebesliedern erhalten, die ihr höchster Ruhm waren, und glückliche Papyrusfunde haben uns jüngst noch schöne Stücke geschenkt, da ihre Gedichte bis ins späteste Altertum dauernd gelesen wurden. Mit köstlichen Gleichnissen hat sie die Liebe geschildert. 'Wie eine Schlange kommt sie geschlichen — kein Mittel ihr zu begegnen, ihr zu entfliehen — so süß und bitter zugleich.' Oder sie 'braust jäh heran, wie der Sturmwind in die Eichen fährt am Bergeshang.' Zu ihrer Göttin betet sie inbrünstig um Beistand im Gram ihrer nicht eingestandenen Liebe. In einem anderen Liede stellt sie ihr leidenschaftliches Erglühen der kühlen Gemächlichkeit des Mannes gegenüber, mit der er des Mädchens süße Stimme und liebreizendes Lachen hört, und sie sagt der Geliebten, wie ihr selbst bei ihrem Anblick das Herz schlägt, die Stimme versagt, Feuer unter der Haut hinläuft, die Augen nicht sehen, die Ohren sausen, Schweiß herabrinnt, Zittern sie befällt und sie fahl wie welkes Gras einer Toten gleicht; 'aber alles muß ertragen werden' — da bricht das Erhaltene ab. Wie Sappho geschlossen, ob sie es nur der Geliebten gesungen, wer kann es entscheiden? Gewiß aber ist jener Mann der Bräutigam und Sapphos Liebe muß in Sehnsucht verglühen. In einem anderen Gedicht pflegt sie mit Atthis der Erinnerung an Arignota, die jetzt 'in Sardes unter den Lydierinnen prangt wie der rosige Mond, der alle Sterne überstrahlt und sein Licht über das salzige Meer und die blumenbunten Felder streut — Tau fällt und üppig stehen Rosen und die zarten Gräser und blühender Honigklee — Gram im Herzen ruft sie laut nach Atthis, aber nicht bringt uns den Schall die lauschende Nacht'... In einem Abschiedsliede — 'ich wollt' ich wäre tot' — ruft sie einer Freundin das genossene Glück zurück, wie sie aus Rosen und Veilchen viele Kränze geflochten, wie sie bei ihr saß, Frühlingsblumen um den weichen Hals geschlungen....

99. Äolisches Säulenkapitell aus Neandria in der Troas. VI. Jh. Konstantinopel, Museum. (Nach 51. Winckelmannsprogramm. Berlin 1891. S. 36.)

Sapphos Poesie ist Empfindung und Anschauung, wahr, klar und rein. Jeder Vers ist sie selbst und geboren ist er in der Stunde des Erlebens, nachzuahmen unmöglich. Ganz Frau spricht sie von Kleidern und Schuhen, Kopfputz und Sal-

ben, von Blumenpflücken und Kränzewinden. Sie freut sich am Mond, wenn er von der sinkenden Sonne gerötet aufsteigt, an der Stille der Nacht, die 'mit tausend Ohren lauscht', sie fühlt mit Klee und Rosen die Erquickung des Taues, sie lauscht unter dem Apfelbaum dem kühlen Abendwinde, wenn von den 'rauschenden Blättern der Schlummer herabtropft'. Einfach und schlicht spricht sie alles aus. Kein Wort zu viel. Aber jedes bezeichnet nicht nur, was es soll, es fügt sich auch einer Melodie, die mit süßem oder herbem Klange Empfindungen weiht, die Worte allein nicht auszusprechen und auch Bilder nicht hervorzurufen vermögen. Sapphos Poesie ist Lyrik im höchsten Sinne. Auch nicht gesungen wirkt sie musikalisch. Keine Übersetzung kann das je wiedergeben. Nur in ihrer Sprache kann sie ganz verstanden, das ist genossen werden. Die Form bis ins Kleinste künstlerisch durchgebildet, verliert durch jede Änderung. Erst durch ihr musikalisches Element bringt sie die feinste Wirkung hervor. Durchs Ohr muß sie aufgenommen, mit den zartesten Organen der Seele will sie empfunden werden. Sie entzieht sich dem Verstande, der unzulänglich für das Tiefste der Kunst nur das Äußere abtastet. So können Versuche, das klar zu machen, immer nur dem helfen, dessen Ohr zart genug und dessen Seele empfänglich genug ist, solche Lyrik zu genießen. Am berühmten, viel übersetzten, nicht übersetzbaren Gebet Sapphos an Aphrodite will ich das andeuten. Dies einzige ganz erhaltene Gedicht gibt zugleich die Gelegenheit, ihre Kunst auch in Erfindung, Anlage und Ausdruck zu zeigen. Von uneingestandener, unerwiderter Liebe gequält, betet die Sängerin zu ihrer Göttin um Erlösung. Das sagt die erste Strophe. Dann erinnert sie die Göttin, daß sie schon einmal in derselben Qual sie erhört habe. Nun wird ihr's zum Bilde. Sie sieht wieder, wie Aphrodite vom Himmel herabgefahren kam, wie sie freundlich lächelnd sie gefragt, wer ihr wehe tue. Und nun hört sie gar der Göttin eigenes Wort, hört sie versprechen, daß die Spröde sie bald lieben werde. Die Vision verfliegt. Leise folgt die Bitte: 'so komm auch jetzt und löse mich aus meinen Sorgen, erfülle, was mein Herz erfüllet wünscht, du sei mein Beistand'.

In althergebracht feierlicher Anrede ruft Sappho die Göttin an 'Du auf buntem Thron unsterbliche Aphrodite, Tochter des Zeus', aber schon das weitere Beiwort 'du Listen flechtende' läßt ahnen, um was es sich handelt, 'Ich flehe zu dir, nicht bändige mir das Herz, du Herrin, durch Leiden und Kümmernisse'. Aber erst der Klang der griechischen Worte gibt diesem Gebete den Ausdruck der ringenden Qual. Von dunklen O-Vokalen steigt der erste Vers zu dem hellen A und I empor, der zweite wieder ins dunkle O hinabsinkend hebt dann das Flehen desto eindringlicher in hellen Vokalen heraus und der dritte bringt das Anliegen mit Wiederholung der Negation und den gleich anlautenden und gleich ausklingenden Worten für Leiden und Kümmernisse inbrünstig zum Ausdruck, den die nochmalige Anrede 'du Hehre' noch steigert. Mit dunklen Vokalen schließt die Strophe, wie sie begonnen.

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα
παῖ Δίος δολόπλοκε λίσσομαί σε
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα, πότνια, θῦμον.

In diesem Sinne lese man das Gedicht weiter und man wird eine Fülle von musikalischer Schönheit in ihm finden und erkennen, daß sein Eindruck zu nicht geringem Teil auf dem feinen Zusammenklang der Vokale und Konsonanten beruht. Den Höhepunkt erreicht dies Kunstmittel in den letzten zuversichtlichen Worten der Göttin, mit denen sie der Dichterin einst Trost und Mut in gleichem Gram zugesprochen hatte. Ihre Verheißung, daß die Geliebte ihre Liebe erwidern wird, spricht sie dreimal immer steigernd aus: 'wenn sie dich

auch flieht, bald wird sie dich suchen; wenn sie deine Gaben weigert, bringen wird sie dir; wenn sie dich nicht liebt, bald wird sie dich lieben, will sie's auch nicht'.

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει κωὔκ ἐθέλοισα.

Jedes Glied, genau parallel gebaut, füllt einen Vers, alle beginnen mit demselben Diphthong und zwei enden reimend, dazu innerhalb eines jeden Verses Gleichklänge und Alliterationen — das alles gibt dem Gotteswort prachtvollen Klang von Kraft und Sicherheit. Um so bescheidener, demütiger, dringender klingt dann die letzte Strophe 'hilf mir auch jetzt' mit ihren vier kurzen Sätzchen, tonlos geflüstert, nur das eine Wort 'erfülle' wiederholend.

So originell das Gedicht uns erscheint, so lehnt es sich doch einerseits an die übliche Gebetsformel an — feierliche Anrede, Erinnerung an frühere Wohltaten, jetziges Anliegen — andererseits ist das Homerische Vorbild unverkennbar in der plastischen Darstellung der Göttin und ihrer Vermenschlichung, wie sie den Wagen anschirrt und wie sie spricht. Aus sich heraus hat Sappho ihre eigene, unnachahmliche, feine Form geschaffen, den goldenen Segen ihrer klingenden Seele zu fassen. Aber auch sie formte natürlich aus gegebenem Stoff. Man erkennt Sacrales, Volkstümliches, Homerische Elemente. In ihren Hochzeitsliedern tritt, wie natürlich, jenes kräftig hervor im Segensruf 'Hymen, o Hymenäe', in Einfalt und Scherz, in Vergleichen, in Wiederholungen desselben Wortes wie

Ἔσπερε πάντα φέρεις, ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ' αὔως,
φέρεις ὄϊν, φέρεις αἶγα, φέρεις ἄπυ μάτερι παῖδα.

'Abend, du führst alles heim, was der Morgen zerstreute,
führst heim das Schaf, führst heim die Ziege,
führst weg von der Mutter das Mädchen'.

Was Sappho von Homer gelernt hat, stellt sich nicht so deutlich dar, weil sie Pathos und Pomp der Sprache und vorgeprägte Wendungen vermeidet. Doch in der Erzählung von Hektors Hochzeitszug scheut sie sich klüglich nicht davor, wenn sie auch den großen Stil des Epos natürlich ausschließt, da sie ganz weiblich gerade die Hochzeit des Troerhelden der Sage zudichtet, an der die Epiker stolz vorübergegangen waren. Man fühlt, Hektor und Andromache standen ihrem Herzen nahe, sie kannte Hektors Abschied. Sie wußte ja auch all die Sagen von Helena und ihrer Tochter und ihren Freiern und Ilions Ende und der Rückkehr der Achaier. Wichtiger ist Homers Vorbild für ihre Technik. Ohne seinen Götterapparat hätte ihr Aphroditegebet schwerlich diese Form erhalten. Und wie hier die Göttin, so führt sie auch sonst in ihren Liedern gern Personen und sich selbst redend ein, wie Homer seine Erzählung so oft durch Gespräche fast dramatisch führt.

Vollendet tritt uns das griechische Lied in Alkaios' und Sapphos Lyrik entgegen. So ist es schwer zu vermuten, aus welchen Keimen es sich entwickelt hat. Gewiß waren es vielfache. Deutlich ist der kultische Chorgesang beim Hochzeitsreigen für die Epithalamien, die auch Sappho wohl meist für Chor oder seine Vorsänger gedichtet hat. Deutlich ist auch die Entwicklung einer Gruppe von Liedern beider Dichter aus dem Gebet, das von jeher feierlich gesprochen zur lyrischen Ausgestaltung drängte. Eine andere dürfte aus dem Heldengesang herzuleiten sein, wie Sapphos Lied von Hektors Hochzeit und Alkaios' vom Thetissohne, und daß er mehr derart gedichtet, zeigt Horaz. Dazu tritt die öffentliche Rüge und die Ermah-

100. Ausfahrt des Herakles. Hauptbild einer Melischen Amphora. Anfang VI. Jh. Athen, Nationalmuseum.

nung. Solche Rügelieder hat Alkaios wider seine politischen Gegner, Sappho an ihren Bruder gerichtet, die in Vortrag in den Mädchenkreis so wenig passen, wie vor die Öffentlichkeit, eher etwa in einer Versammlung des Geschlechts. Der berechtigte Wunsch, Zweck und Vortragsgelegenheit für jedes dieser Lieder auszufinden, findet auch sonst Schwierigkeiten, die zu überwinden die Überlieferung keine Handhabe bietet und die Phantasie nicht immer ausreicht. Denkt man sich Sapphos Gebet an Aphrodite im Kreise ihrer Mädchen gesungen, so mag man sich wohl vorstellen, wie es auf alle und auf die still Geliebte gewirkt habe, aber seine Feierlichkeit fordert doch Gottesdienst und das Anliegen an die Gottheit ist so heimlich, daß ich es wie eine Entweihung empfinde, wenn auch menschliche Ohren es hören durften. So schleicht sich die Vermutung ein, daß schon Sappho gelegentlich für sich allein gedichtet habe, ohne anderen Zweck als die Seele zu befreien, daß sie solch Lied aufgeschrieben verwahrt und erst später wohl einmal Vertrauten mitgeteilt habe. Denn daß sie selbst geschrieben, ja gesammelt habe, so gut wie Alkaios und schon Archilochos, das kann nicht wohl zweifelhaft sein. Wie hätten sich sonst ihre Gedichte in solcher Fülle und Reinheit erhalten können? Oder schrieb Einer oder der Andere nicht selbst, so schrieben Andere nach seinem Munde. Wir müssen uns die Überlieferung und Verbreitung vorstellen wie die der Minnesinger und Wolframs. Vermutlich war im damaligen Deutschland die Bildung nicht so verbreitet, wie in Lesbos zur Zeit der Sappho und des Alkaios. Diese Dichter stehen nicht am Anfang griechischer Lyrik, sondern fast an ihrem Ende.

Reste der griechischen Elegiker und Lyriker sammelte Th. Bergk, Poetae lyrici Graeci II u. III, 4. Aufl. Leipzig 1878. Neubearbeitet und aus den Papyri ergänzt hat sämtliche Versreste der griechischen Lyriker E. Diehl, Anthologia lyrica, Leipzig 1922ff.

Zur ersten Einführung diene die erklärende Ausgabe ausgewählter Proben von E. Buchholz-Peppmüller-Sitzler, Anthologie aus der Lyrik der Griechen, I. Elegiker und Jambographen, II. Meliker und Chorlieder.

Zur Erläuterung: G. Welcker: Kleine Schriften I, 1844. — U. v. Wilamowitz: Sappho u. Simonides, Berlin 1913.

101. Sphinx, Weihgeschenk der Naxier in Delphi. Um 560.
(Nach Fouilles de Delphes IV. 6.)

IV. DICHTUNG DER TYRANNENZEIT

Der mächtige Aufschwung, den die Hellenen seit der Mitte des VII. Jahrhunderts wirtschaftlich, künstlerisch und geistig begonnen hatten, setzt sich im VI. mit gesteigerter Kraft fort. Das Ägäische Meer ist das Zentrum, seine Umwohner an den Ost- und Westküsten sind seine Träger. Unter schweren Kämpfen ringt sich die griechische Kultur empor. Die Adelsherrschaft wird im tiefsten erschüttert, vielerorts beseitigt. Handel und Industrie bringen andere Gesellschaftsschichten herauf. Sie begehren neben der erbeingesessenen Aristokratie Anteil am Staat. Hader der herrschenden Geschlechter begünstigt die Bewegung. Abtrünnige Edelleute setzen sich an ihre Spitze, vertreiben ihre gegnerischen Standesgenossen, bemächtigen sich, auf Volk und Söldner gestützt, der Herrschaft. Aus Solons und Alkaios' Gedichten tönt der Widerhall dieser Kämpfe. Beide erlebten, daß sich Tyrannen aufwarfen. In vielen Städten sind sie erstanden. Revolutionen und Reaktionen, Meuchelmord und Gewalttat waren an der Tagesordnung. Verbannte zogen hin und her, sannen auf Rückkehr und Rache,

gingen als Söldner auch zu den großen Königen Ägyptens und des Ostens, wie des Alkaios Bruders Antimenidas. Wer die Macht hatte, nützte sie mit wenigen Ausnahmen, wie Solon und Pittakos, rücksichtslos aus. Handel und Seeraub gingen Hand in Hand. Überfülle von Lebenskraft und Lebenslust. Das Quattrocento des Griechentums. Wie italienische Fürsten dieser Zeit, so haben auch die griechischen Tyrannen ihre Städte kulturell gehoben, ihre Höfe zu Stätten der Kunst gemacht. Ganz auf sich selbst gestellt bewiesen diese Gewaltherren ihre Berechtigung nicht durch Kriege, sondern durch kluge Bündnisse und durch Fürsorge für ihr Volk und Glanz ihrer Herrschaft. Korinth unter Kypselos und Periander, Athen unter Peisistratos und seinen Söhnen, Samos unter Polykrates erlebten Jahre glücklichsten Gedeihens und wurden Mittelpunkte des kulturellen Lebens wie im Quattrocento Mantua, Mailand, Florenz. Großartige Befestigungen, Hafenanlagen, Wasserleitungen, prachtvolle Tempelbauten und Weihgeschenke haben sie geschaffen, indem sie zum ersten Male die pochenden Kräfte ihrer Städte zu großen öffentlichen Zwecken vereinigten und vorurteilslos von außen die geeignetsten Kräfte heranzogen. So gaben sie dem Volke Arbeit, Verdienst, Anregung und Hochgefühl und befestigten gleichzeitig ihre Herrschaft. Alte Feste statteten sie mit höherem Glanz aus und neue richteten sie ein. Händler, Handwerker, Baumeister, Bildhauer, Maler, Dichter und Musiker lebten goldene Tage. Aus dem Bauschutte der Akropolis sind Trümmer der von den Persern 480 zerstörten Peisistratidenherrlichkeit wieder farbenfroh ans Licht gefördert und die köstlichen attischen Vasenbilder spiegeln die erstaunlich rasch wachsende Kunst und das sprudelnde fröhliche Leben dieser Jahre.

Die Tyrannen, alle aus Adelsgeschlechtern entsprossen, lebten natürlich, wenn auch politisch noch so vorurteilslos, gesellschaftlich doch in den Anschauungen und Gewohnheiten ihrer Kreise. Wie sollten sie auch anders? Deren Kultur war die Kultur überhaupt. Für sie wurde gebaut, gemalt, gebildet, gedichtet und gesungen. Sie gaben den Ton an im öffentlichen Auftreten, Geselligkeit, Kleidung, Sport und Liebhabereien. Gymnastische Ausbildung, Pferdezucht und Jagd, die althergebrachte Beschäftigung des Junkers, blieb auch den Tyrannen selbstverständlich. So haben die Kypseliden die gymnischen Wettspiele am Feste der Isthmien durch ihre Pflege erst zu Ansehen gebracht. Die vornehmen Familien, die sich den Tyrannen anschlossen, wetteiferten nach wie vor im Sport, der nun, des ernsten Zweckes entkleidet, immer mehr zum Sport wurde. Dazu gehörte ein fester Trunk mit Rundgesang nach strammem Komment geregelt, gehörte nach dorischem Muster die Päderastie in ihrer leidenschaftlich schwungvoll idealen Form mit höchst ausgebildetem Ehrgefühl. Der Peisistratide Hipparch ist der Rache des beleidigten Liebespaares Aristogeiton und Harmodios zum Opfer gefallen. Gerade in der Tyrannenzeit hat sich die ritterliche Kultur blühend entfaltet.

Außerordentliches haben die damaligen Herren von Korinth, Athen, Samos geleistet. Die Wasserleitungen, die Polykrates durch den Fels trieb, Peisistratos weither führte und in einem prächtigen Brunnenbau mit neun Röhren endete, versorgten auf Jahrhunderte die Städte mit köstlichem Quellwasser. Die Kypseloslade, wohl Base der goldenen Zeusstatue, die Kypselos in Olympia weihte, war das Glanzstück korinthischer Kunst, die Tempel der Hera auf Samos und des olympischen Zeus in Athen blieben in der ungeheuren Größe ihrer Abmessung und Feinheit der Ausführung die Bewunderung auch später Zeit, vergleichbar nur den Riesendomen deutschen Mittelalters.

Wenig wissen wir von Korinth, aber der lesbische Sänger Arion als 'Erfinder der tragischen Chöre' ist mit Periander und Korinth verbunden in dauernder Erinnerung geblieben. Schwerlich war es vor seiner oder des Kypselos Zeit, daß korinthische Sage ihre Darstellung im Epos

102. Sogen. Cerestempel in Paestum. Um 530.

erlebte, das Eumelos' Namen trug. Jedenfalls hat Peisistratos die Pflege des Homerischen Epos an den Panathenaien eifrig fortgesetzt, nachdem die Ilias hier in großartig umfassender Komposition entstanden war. Damals ist der troische Epenkreis um sie gerundet, zu mächtiger Einheit durch die Idee eines göttlichen Weltlenkungsplanes zusammengefaßt. Damals hat die Odyssee ihre letzte Gestalt erhalten und im Namen des Nestorsohnes Peisistratos hat sie das Gedächtnis des großen Tyrannen, des Patrons der Homeriden, bewahrt, der so für die Ableitung seines Geschlechts von Neleus und Nestor den Stempel der Legitimität gewann. Peisistratos war es auch, der das Fest der großen Dionysien gestiftet und Chordichter heranzog: 534 hat Thespis hier gesiegt, der den ersten Keim zu dem Wunderbaum der Tragödie gelegt hat. Auch der Samier Aiakes, des Polykrates Vater, hat Dichter eingeladen wie den Ibykos, der die Schönheit des noch jungen Prinzen gefeiert hat. Damals wird auch der Samier Asios gedichtet haben. Seine wenigen Bruchstücke zeigen, daß er neben Heroischem auch Zeitgenössisches behandelt hat. Anschaulich schildert er die prunksüchtigen Samier und in elegischem Maße zeichnet er realistisch einen Bettler bei der Hochzeit. Aber erst im folgenden Geschlecht entfaltete sich ganz die Blüte der Poesie an den Tyrannenhöfen von Samos und Athen.

Die mächtigste und glänzendste Persönlichkeit seiner Zeit war Polykrates, der sich durch Ermordung eines Bruders, Vertreibung des anderen zum Alleinherrscher von Samos gemacht hatte. Seine Trieren beherrschten das Meer und brachten Köstlichstes heim, auch was nicht für Samos bestimmt war. Klug benutzte er die Gunst der Umstände. Kleinasien war nach dem Sturze des Kroisos 546 von den Persern unterworfen, auch alle Griechenstädte der Küste. So waren sie ihm nicht gefährlich und die Perserkönige Kyros und Kambyses waren im Innern

103. Gigantenkampf. Vom Friese des Siphnierschatzhauses in Delphi. Um 530.
(Nach Fouilles de Delphes IV.)

und Ägypten beschäftigt. Schließlich erlag er der Hinterlist eines persischen Satrapen und nahm 522 ein unwürdiges Ende am Pfahl.

Von den Dichtern, die er in seinem prächtigen Hause versammelte, kennen wir nur Ibykos und Anakreon, die ersten Dichter der Zeit. Jener, aus Rhegion in Unteritalien stammend, in der Peloponnes tätig, übte in rauschender Pracht die äolisch-dorische, an Chören ausgebildete große Poesie. Anakreon, Ionier aus dem kleinasiatischen Teos, war der Meister des kleinen Einzelliedes, der jeden Schwulst in Sprache wie Rhythmus mied, der heiterste Verklärer des Sinnengenusses, trotzdem er durch die persische Unterwerfung seiner Vaterstadt heimatlos in Abdera Schweres durchgemacht hatte. Nach dem jammervollen Ende des großen Tyrannen, dem rasch die Perserherrschaft auch auf Samos folgte, nahm das Mutterland, Athen voran, die flüchtenden Künstler mit Freuden auf. Ibykos hat in der Peloponnes gedichtet, nach Korinth verlegt unkontrollierbare Sage seinen Tod. Anakreon wurde die Zierde des Peisistratidenhofes, auf einem Fünfzigruderer feierlich-prächtig eingeholt. Hier hat Hipparch, der Sohn des Peisistratos, der ohne Gefährdung die Herrschaft erbte, die väterlichen Bestrebungen mit besonderem Eifer für geistige Kultur fortgesetzt. Er zog Lasos und Simonides nach Athen. Zugleich aber förderte er auch die Künder einer neuen Religion, ob sie gleich schlechte Poeten waren, die Orphiker, die von Vergeltung im Jenseits wußten und Weihe und Erlösung verkündeten. Seine Beflissenheit, die Moral zu heben, rühmt Platon mit Hinweis auf die weisen Sprüche, die er an den Hermengeschmückten Meilensteinen anbringen ließ 'wandle in gerechten Gedanken' und 'betrüge nicht deinen Freund' *μνῆμα τόδ' Ἱππάρχου · στεῖχε δίκαια φρονῶν.* Burg und Stadt schmückten sich in diesen glücklichen Jahren mit Bauten und Weihgeschenken. Die neue Ringhalle, die um das Hekatompedon auf der Akropolis geführt wurde, zeigt mit seinen feinen Traufrinnen und den reichbewegten Marmorfiguren seiner Giebel bewunderungswürdigen Fortschritt gegenüber dem kaum fünfzig Jahre älteren Bau mit seinen Skulpturen.

104. Lorbeerzweig um den Hals der Busiris-Hydria von Caere. Jonisch. Um 520. Wien, Österreichisches Museum.
(Nach Monumenti dell' Instituto VIII.)

a) ANAKREON

Anakreon und Ibykos galten als die Sänger der Knabenliebe. Aber Anakreon hat nicht weniger Liebe zum anderen Geschlecht besungen. Schon daraus erhellt, daß ihre Lieder nicht jener streng geschlossenen Männergesellschaft galten, für die Weib und Weiberliebe nichts bedeutete. Dem jonischen Kreise des Polykrates war Knabenliebe nicht die ernste, lebenverbindende Angelegenheit wie den Doriern, sie war hier nur ein Reiz, ein Sinnenrausch, eine Lebensfreude, wenn sie auch gelegentlich innerlich ergriff und die Seele mit Sehnsucht füllte, zu Tode betrübte. Als harmlose Liebeleien erscheinen daneben die Verhältnisse zu hübschen Mädchen, Sängerinnen, Flötenspielerinnen, Hetairen, geschaffen zu Tändelei und Liebesspiel, aber nicht zur Ehe. Der Lebenskünstler Anakreon hat sicherlich viel geliebt und viel genossen und aus der Glut der Strophen des Ibykos haucht empfundene Leidenschaft. Dennoch darf man vielleicht fragen, ob Polykrates sich von seinen Dichtern immer nur ihre Liebschaften habe singen lassen, ob er nicht den Wunsch gehabt haben sollte, seine eigenen Geliebten in so köstlichen Liedern feiern zu lassen. Sollten sie nicht auch in seinem Auftrage diesen und jenen schönen Pagen besungen haben? nicht hin und wieder ein Lied gedichtet haben, das er selbst beim Symposion sang? Im Trinkgelage und seinen Sitten wurzelt diese Poesie. Leier oder Myrtenzweig ging herum bei den Zechgenossen und jeder hatte ein Liedchen zu singen zum eigenen Saitenspiel oder zum Klang der Flöte, die wie in Athen auch in Samos ein Mädchen gespielt haben wird. Improvisationen waren das Willkommenste; wem aber die Muse nicht hold war, der sang ein fremdes Liedchen. Da wird der Fürst nicht gern nur alte Verse vorgetragen haben oder mit eigenen in aussichtslosen Wettbewerb gegen die ersten Dichter getreten sein. Sie aßen sein Brot, seine Gunst war ihr Leben. Heimatlos und Wandersänger wie die Homerischen Aoiden waren Anakreon und Ibykos, sie mußten wie diese bedacht sein, den Ruhm ihres Herrn zu besorgen und seinen Wünschen zu genügen. Fügen sich doch auch Bakchylides und Pindar in ihren Siegesliedern den Winken ihrer so viel geringeren Auftraggeber. Anakreons Lieder sollen voll von Polykrates gewesen sein, der selbst als lebhafter Päderast galt, und wegen des von Anakreon viel besungenen Smerdies soll nach unkontrollierbarer Überlieferung der Tyrann eifersüchtig gegen den Dichter gewesen sein. Für Herodot war er sein

Vertrauter. Doch was die Gedichte zur Poesie macht, gehört dem Dichter und nicht dem Auftraggeber und so ists für die Poesie gleichgültig, ob sie alle nur eigenem Erlebnis entsprungen sind oder dies oder jenes der Einfühlung in fremde Angelegenheit. Wirken konnten sie nur, wenn eigenes Erleben widerklang. Das aber war in schöner Form diesen gebildeten Genießerkreisen stets willkommen.

105. Löwenkopf von Ephesos. Um 520. London, Britisches Museum. (Nach Brunn-Bruckmann 642.)

Verse von anmutigerer Liebenswürdigkeit hat nie ein Grieche vor oder nach Anakreon gemacht. Wer heiße Leidenschaft sucht, Tiefe der Empfindung und des Gedankens, der findet sich bei ihm enttäuscht. Für die Qual der Seele, für Schmerzen und Gram hat er nur leise Töne, er kann nicht erlösen, nicht trösten, er kann auch nicht fortreißen und erheben. Aber dem Befriedigten den fröhlichen Tag noch fröhlicher zu machen, den Wein noch süßer, Liebessehnen noch sehnsüchtiger, das verstand kein anderer so gut wie dieser heitere Mann. So war seine Stätte da, wo Lebenslust lachte. Wir hören ihn tändeln und sehen ihn beim Gelage. Verpönt er das wüste Zechen und das wilde Toben der Trunkenen, so war er doch bei jeder Freude stets zur Hand. Er war Genosse seiner Gönner beim Symposion. Nicht mehr sitzt er wie einst der blinde Demodokos bei den Phäaken abseits von den Herren, die ihm gnädig ein Stück Braten zustecken. Er hat gesellschaftliche Stellung, war gern gesehen in ihrer Mitte, genoß mit ihnen, erhöhte und verfeinerte ihre Genüsse. Sie wußten seine Kunst zu schätzen und, wie sie sich von ihm Liedchen dichten ließen, ihm auch wohl nachzutun sich mühten, so freuten sie sich an seinen eigenen kleinen Erlebnissen, die er ihnen mit entzückender Anmut und Humor vorzutragen wußte. Das Bild dieses Lebenskünstlers, der auch alternd noch liebt und dem Becher mit Behagen zuspricht, hat sich der Nachwelt eingeprägt. So lebte er fort. Diese Lebenslust und billige Weisheit, zu genießen, was der Tag bietet, hat ihm immer Freunde gemacht, und lange Reihen von Nachahmern, zumal in den Zeiten ohne große Aufgaben bis in die byzantinische Periode hinein, haben seine Töne imitiert und variiert, spielerisch, manchmal graziös, meist seicht. Gerade diese anspruchslosen, inhaltsleeren, gefühlsarmen Imitationen erschienen dem Kreise um Gleim und Hagedorn im 18. Jahrhundert echt griechisch und ihnen eiferten diese neuen Anakreontiker nach. Der echte Anakreon sprudelte von Einfällen und anmutigen Bildern, wußte Sehnsucht zu schildern und konnte kräftige Töne männlichen Hasses anschlagen. Vermutlich hat ers öfter getan, als wirs in seinen Resten noch lesen. Wir haben ein prächtiges Beispiel aus seinem Gedicht wider Artemon, einen frechen Parvenü mit goldenen

Ohrgehängen unter elfenbeingeschmücktem Sonnenschirm, den Hurensohn, der, Hungerleider einst, sich ein schäbiges Rindsleder von einem alten Schildfutteral umschnürte, Holzklötzchen statt des Schmuckes an den Ohren zwischen Hökerweibern lungerte, am Bart gerissen und geprügelt, oft auch im Pflock an den Pranger gestellt. Geringe Reste verlorener Lieder zeigen, daß auch kriegerische Erlebnisse in ihnen widerhallten.

Aber Wein und Liebe waren in der Tat die Hauptmotive seiner Lyrik. Mit immer neuen Gleichnissen hat er die Macht der Liebe geschildert. Trunken ist er von Liebe. Er vergleicht den Eros mit dem Schmied, der mit mächtigem Hammer auf sein Herz einschlägt und es dann wie ein heißes Eisen ins kalte Wasser taucht. Oder er vergleicht ihn mit einem Würfelspieler: seine Würfel sind Raserei und Kampf. Ein andermal hat ihn Eros beflügelt, auf schwebt er zum Himmel mit leichten Fittigen. Ihm wird alles zum Bilde. In einem von Horaz (C. I 23) nachgebildeten Gedicht vergleicht er das scheue Mädchen dem Rehkitzchen, das von der Mutter verlassen im Waldbusch aufschreckt. Oder einem jungen Fohlen in der Koppel, das mit scheuem Seitenblicke flieht, leichten Sprunges auf der Wiese tänzelnd: noch ists nicht zugeritten, aber er wüßte ihm wohl den Zaum anzulegen und es mit festem Zügel zu lenken. Leider will sie nicht, hat 'ohne Mitleid' keinen Respekt vor dieser Kunst, die er ihr anpreist. Und er hat den Humor und die reine Künstlerfreude an dieser kecken Jugend, so daß er sein Erlebnis in diesem frischen Bilde, leise Wehmut kaum andeutend, niederlegen und preisgeben kann. Diese Verse werben nicht, sie sind eher ein Abschied. Er weiß, sie wird ihn finden, der den Zaum ihr anlegt, aber — er wird es nicht sein. Da ist er schon der berühmte Liebesdichter — berühmt, doch nicht mehr jung. Sein Herz blieb leicht entzündlich, aber Ruhmeskränze decken dem Auge der Jugend graue Locken nicht zu. In einem anderen unnachahmlich anmutigen Liedchen zeichnet er den goldlockigen Eros, wie er ihm den Purpurball zuwirft. Ein Lesbiermädchen ists, das ihn entflammt. Unter ihrem Saum lugt elegant der Schuh von buntem Leder hervor. Aber sie hat kein Auge für ihn, grau sind ja seine Haare, ihre Blicke haben ein anderes Ziel. Einmal bricht aber die Klage über das Alter und das nahende Ende des süßen Lebens heraus, dem Fröhlichen graust es vor dem Schmerzenswege hinab zum Hades, aus dem es keine Rückkehr gibt.

In seinen Knabenliedern wirbt er, wirbt zärtlich, hingebend, sehnsüchtig, 'rasend'. Ein Gedicht wenigstens auf den schönen Kleobulos ist ganz erhalten. Es ist ein Gebet zu Beginn des Trinkgelages. Dionysos ist da der rechte Gott. Ihn ruft er an. Er sieht den Gewaltigen, wie er über die Berghöhen schreitet. Ihm gesellt er die Nymphen und Eros, aber nicht den spielerischen Knaben, sondern stark wie ein 'Jungstier', und die purpurne Aphrodite. Dionysos soll ihn erhören: 'dem Kleobulos werde du ein guter Berater, nimm dich meiner Liebe an, Dionysos!' Anakreons Gesänge waren voll von Kleobulos' Augen, heißt es. Das ist bezeichnend für seine feine Seele. Und so glaubt man gern, daß dem Kleobulos auch die köstliche Strophe gilt an den 'Knaben mit dem Mädchenblick', den der Dichter sehnend sucht und der es doch nicht merkt, daß wie der Wagenlenker sein Gespann, er des Dichters Seele lenkt. So zart das klingt, es wäre Täuschung, danach sich den Ton all seiner Liebesgedichte vorzustellen. Sein Vers *ἀλλὰ πρόπινε ῥαδινοὺς ὦ φίλε μηρούς* beweist, daß er ohne Scheu sehr deutlich redete. Archilochos, Solon, Aischylos noch haben es wie er getan, auch in ernster Poesie. Das ist archaische Natürlichkeit. Später gibt es das nicht mehr.

Wie es weiter ging beim Trinkgelage, das führen manche Verse vor Augen. Da heißt er den Burschen Wein bringen und Wasser und blühende Kränze. Oder er ruft nach einem großen Humpen, um einen mächtigen Schluck vorzutrinken. Ein fester Zecher war er, und so blieb er im Gedächtnis der Nachwelt. Aber Wüsttun wie die Skythen, das mocht er nicht. Da zog er

lieber, süßen Weines voll, die Leier in der Hand, vor Liebchens Tür, ihr ein Ständchen zu singen.

Anakreon war einer der feinsten Vers- und Sprachkünstler, nicht von jener Art freilich, der man die harte Kunstarbeit an den mühsam ausgedachten Neubildungen von Wort und Satzgefüge und Rhythmen anmerkt, sondern von jener feineren gottbegnadeten Art, deren Werke den Eindruck müheloser Natürlichkeit machen, so daß man meint, es könne das gar nicht anders gesagt werden, als so wie ers gesagt hat. Wundervoll ist die Klangschönheit Anakreons. Nachahmen kann sie niemand. Es hat auch kein Grieche vermocht. Nur von Theokrit etwa könnten einige Verse ihm an die Seite gestellt werden. Reime hat Anakreon nicht gesucht, wenn auch nicht ganz verschmäht. Gern aber hat er dieselben Worte wiederholt oder ähnliche an die gleichen Stellen in Vers und Satz gestellt, ebenso setzt er dieselben Vokale oft dicht zusammen, daß sie klingen; Alliteration wendet er oft an. Und doch macht all das noch nicht den ganzen Wohllaut seiner Verse aus. Es bleibt immer noch etwas nicht Faßbares übrig, das man aber doch wirken fühlt. Viel trägt dazu auch der Reiz seiner Rhythmen bei, die die Laute erst zum vollen Tönen und Klingen erwecken. Gern baut er zierliche Strophen aus Glykoneen. Sein besonderes Lieblingsmaß sind Joniker ⏑⏑ — — ⏑⏑ — — Aber so wenig wie die Glykoneen, deren Daktylos er gelegentlich verschiebt, hat er sie in regelmäßiger Form eintönig neben einander gestellt, sondern er variiert sie durch allerliebste Synkopen und bringt als Ersatz ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — —. Die Rhythmen waren ihm noch ein lebendiger Stoff, nicht starre Form. So konnten unter seinen zarten Händen auch die schon üblich gewordenen Reihen Variationen und leichte Nuancen aufnehmen. Und nun denke man sich zu diesen Rhythmen, zu diesem Wohllaut die entsprechende Musik. Wie wunderbar müssen Anakreons Lieder geklungen haben. Ich wüßte diesen feinhörigsten aller griechischen Dichter mit der zarten Klangschönheit, der sprudelnden Lebenslust, dem feinen Humor, der süßen Sehnsucht und leisen Wehmut nur mit Mozart zu vergleichen, dessen Tonschönheit niemand erreicht hat: an Größe des Wollens und Seelentiefe reicht er freilich nicht an ihn heran.

106. Oberteil einer Frauenfigur. Letztes Viertel des VI. Jahrh. Athen, Akropolismuseum.

Wenige Proben mögen einen Begriff seiner Kunst geben. Übersetzung ist unmöglich. Erklärende Umschreibung der leichten Texte ist schon oben gegeben. Zunächst das Gebet an Dionysos.

107. Segelnde Schiffe, Schale des Nikosthenes um 520. Paris, Louvre.
(Nach Journal of Hellenic Studies 1885. Taf. 49.)

ὦναξ, ᾧ δαμάλης Ἔρως
καὶ Νύμφαι κυανώπιδες
πορφυρῇ τ' Ἀφροδίτη
συμπαίζουσιν, ἐπίστρεφαι
5 *δ' ὑψηλὰς ὀρῶν κορυφάς,*

γουνοῦμαί σε, σὺ δ' εὐμενής
ἐλθ' ἡμῖν, κεχαρισμένης
εὐχωλῆς ἐπακούειν.
Κλευβούλῳ δ' ἀγαθὸς γενεῦ
10 *σύμβουλος, τὸν ἐμὸν δ' ἔρωτ'*
ὦ Δεύνυσε δέχεσθαι.

Das Liedchen ist aus drei ungleichen Strophen gerundet, von denen die beiden ersten durch den Satzbau aufs engste vereinigt sind, erst die letzte auch dem Sinne nach sich selbständig abhebt. Die erste und letzte haben drei, die mittlere fünf Glykoneen. Alle sind streng gebaut, nur der fünfte Vers bringt, sich zu Anfang verzögernd, erst am Schluß die Kürzen, die die anderen schon in der Mitte haben. Das ist nicht Leichtfertigkeit, sondern diese kleine Variation bereitet rhythmisch den Schluß des großen Vordersatzes im sechsten Vers vor. Dieser große Vordersatz ist würdevoll feierlich gestaltet wie durch seine Länge, so durch Vorstellung und Götternamen, deren jeden ein Beiwort schmückt; er wird durch kurzen um so wirkungsvolleren Nachsatz geschlossen. Dann erst folgt durch Sinn- und Strophenpause abgesetzt in knapper Schlußstrophe die Bitte, um deren willen der Gott so feierlich angerufen ist. Ein Meisterwerk des Aufbaues, ein Meisterwerk auch des Klanges. Die hieratische Würde des Gebets bringen sogleich die drei langen O-Laute des Anfangs, alle durch den Versiktus gehoben, zur Geltung. Sie werden im 5. Vers wieder aufgenommen *ὑψηλῶν ὀρῶν κορυφάς*, um im 6. in den unmittelbar sich folgenden zwei schweren U-Lauten *γουνοῦμαι σε* 'ich flehe dich an' die volle Wucht der schweren tönenden Vokale zu entfalten. Auch daß auf das *σε* sogleich *συ* folgt, ist für die Klangwirkung von Wert. Die Bitte um Fürsprache beim Geliebten hat Anakreon dadurch klanglich gehoben, daß er dem Namen *Κλεύβουλος* ein Kompositum desselben Wortes *σύμβουλος* an derselben Versstelle gegenüberstellte.

Die stärkste Wirkung hat er in einem anderen Liede erreicht, zugleich dem inbrünstigsten Ausdruck seiner Liebe, indem er den geliebten Namen, sich nicht sättigen könnend an seinem dunkeln Klange, immer noch einmal wiederholt. Drei Glykoneen bilden drei Sätze, dreimal

steht derselbe Name als Objekt voran, dreimal folgt das Prädikat wie dem Sinne nach, so auch im Klang desto stärker wechselnd: zuerst die O-Laute im schwülen *ἔγωγ' ἐρῶ* 'ich liebe', dann die hellen *αι* in *ἐπιμαίνομαι* 'ich rase', schließlich *διοσκέω* mit dem scharfen Zischlaut 'auf ihn starre ich' (3).

Κλευβούλου μὲν ἔγωγ' ἐρῶ
Κλευβούλῳ δ'ἐπιμαίνομαι
Κλεύβουλον δὲ διοσκέω.

Feiner in der Tonwirkung, aber nicht weniger eindringlich durch seinen Wohllaut ist die unvergleichliche, schon oben besprochene Strophe auf den Knaben mit dem Mädchenblick:

Ὦ παῖ παρθένιον βλέπων,
δίζημαί σε, σὺ δ'οὐ κλύεις
οὐκ εἰδώς, ὅτι τῆς ἐμῆς
ψυχῆς ἡνιοχεύεις.

108. Beglückwünschung eines Agonensiegers. Teller des Epiktet um 520. Paris, Louvre. (Nach Langlotz, Griech. Vasenbilder 2, 1.)

Wie fein wirkt *παῖ παρ-* nebeneinander, wie schön ist die Anrede gerahmt von den zwei O-Lauten *ὦ* — *βλέπων*, dann *σε σύ* nebeneinandergesetzt und das *οὐκ* an wuchtigsten Stellen dicht wiederholt, schließlich die vier E-Laute. Und doch ist damit die Klangwirkung noch nicht ganz dargetan. Woran liegt es, daß ich in *δίζημαί σε* eine tiefe Sehnsucht auch klanglich empfinde und an den letzten Worten schon akustisch mich berausche? Herausgehoben werden diese wichtigsten Worte *δίζημαί σε* und *ἡνιοχεύεις* auch durch ihre Länge und Schwere. *παρθένιον* hat zwar auch vier Silben, aber leichte, es verschwindet dies Wort mitten in der den ganzen Vers füllenden Anrede, während *δίζημαί σε* einen Satz für sich und den hauptsächlichsten bildet, so daß es unwillkürlich großen Ton erhält. Und auf das letzte Wort der Strophe, das als Prädikat die voraufgehenden Worte erst verständlich machen soll, fällt die Stimme mit Notwendigkeit gewichtig. Dieser fein ausgewogene Wechsel von leichten und schweren, kurzen und langen Worten, die wunderbar harmonische Zusammenfügung von Rhythmen, Lauten, Sätzen und Sinn bringen eine unnachahmliche Wirkung hervor, sie lösen feineres Mitempfinden aus als Verstand und Bildvorstellung fassen kann. Es ist Musik.

Anakreon war sich dieser Kunstmittel wohl bewußt, das zeigt ihre häufige und doch immer neue Anwendung. Ein paar Zeilen aus seinen berühmten Jonikern mögen noch als Beispiel folgen. 'Ich möchte sterben, denn keine andere Erlösung gibt es aus diesem Leid' (50).

ἀπό μοι θανεῖν γένοιτ' · οὐ γὰρ ἂν ἄλλη
λύσις ἐκ πόνων γένοιτ' οὐδαμὰ τῶνδε.

109. Jünglinge mit Katze und Hund. Attisches Relief vom Dipylon um 510. Athen, Nationalmuseum.
(Nach Archäologischer Anzeiger 1922 Beilage II.)

Genau entsprechen sich die ersten Hälften der beiden Verse, enden mit demselben Wort, ihm folgt beide Male das schwere tönende *οὐ*.

'Grau sind meine Schläfen, weiß mein Scheitel, nicht mehr ist die liebliche Jugend bei mir, alt sind meine Zähne. Vom süßen Leben ist nicht mehr viel Zeit übrig' (43) . . .

˘ ˘ — ˘ — ˘ — — ˘ ˘ — ˘ — ˘ — —
πολιοὶ μὲν ἡμὶν ἤδη κρόταφοι, κάρη τε λευκόν,
χαρίεσσα δ'οὐκέθ' ἥβη πάρα, γηράλοι δ'ὀδόντες.
γλυκεροῦ δ'οὐκέτι πολλὸς βιότου χρόνος λέλειπται.
˘ ˘ — — ˘ ˘ — — ˘ ˘ — ˘ — ˘ — —

Im 1. und 3. Verse beginnen die beiden Vershälften mit gleich rhythmisierten, aber verschieden akzentuierten Worten, Attribut und Substantiv *πολιοὶ* — *κρόταφοι* und *γλυκεροῦ* — *βιότου*, deren Reim im 3. Verse weniger ins Ohr fällt, als im ersten, da der Satz weiterläuft, während er im 1. wie im 2. Vers, hier aber um eine Silbe früher an dieser Stelle aufhört. Die so erzielte leichte Variation des rhythmischen Flusses wird in der ersten Hälfte des 3. Verses noch gesteigert durch Einführung der reinen Joniker. Dazu die Reime *ἤδη* — *ἥβη*, die Wiederholung des *οὐκέτι* an fast derselben Versstelle und die Verdoppelung des *ου* durch Zusammenstellung von *γλυκεροῦ δ'οὐκέτι*. Die Verse wiegen und wogen, klingen und singen: Musik.

Als Musiker, die Leier in der Hand, das Haupt leicht auf die Seite geneigt, den eigenen Tönen lauschend, hat ein Künstler um 430 den Anakreon in einer Statue dargestellt, die auf der Akropolis gestanden hat. Attische Vasenmaler haben ihn gezeichnet, Kritias und Platon ihn gepriesen, den Sänger des Weins und der Liebe. Seine Lieder sind lange gesungen, immer geliebt und nachgeahmt, mehr als die irgendeines Dichters. Und doch ist noch kein Buch Anakreons, nicht einmal der Rest eines Buches in bergendem Sande Ägyptens aufgefunden. Unerklärliche Tücke des Zufalls.

b. HIPPONAX

Es ist hübsch, daß wir diesem feinsinnigen Hofpoeten des eleganten Lebensgenusses in seinem Landsmann Hipponax das Bild des derbgemeinen Plebejerdichters entgegenstellen können. Er war ungefähr sein Zeitgenosse, wohl etwas älter. Aus seiner Vaterstadt Ephesos ist er von den Tyrannen Athenagoras und Komas vertrieben, die ihr Andenken allein seinen

110. Vier Jünglinge bei Übungen der Palästra. Attisches Relief vom Dipylon. Vgl. Abb. 109.

gewiß nicht zarten, leider verlorenen Versen verdanken. Im jonischen Klazomenai hat er dann gelebt. Die persische Fremdherrschaft wars also nicht, vor der er floh. Er war ein giftiger Geselle von berüchtigt bösem Maul. In ihm tritt uns zum ersten Mal ein ausgemachter Plebejer entgegen — das ist er trotz seines vornehmen Namens „Rosseherr" —, ein zudringlicher Bettelpoet. Das ist ein neuer Typus. Nicht, als ob es nicht immer schon arme Dichter gegeben hätte. Die homerischen Sänger verdienten sich ihr Brot mit ihrem Handwerk und waren froh, wenn sie bei einem großen Herrn in seiner Halle dauernd Platz und Unterhalt erhielten. Sonst sangen sie, wo sie Zuhörer und Brot fanden und schwerlich immer nur im hohen Ton. Das „homerische" Gedicht von Margites, dem reichen Dümmling, zeigt ein ganz anderes Gesicht. Archilochos gehörte auch nicht zu den hohen Herren, der Pfeifer Mimnermos gewiß nicht. So wird Hipponax wegen seiner Niedrigkeit und Armut nicht aufgefallen sein. Das Neue war, daß er plebejische Gesinnung so ungeschminkt zum Ausdruck brachte, statt sich nach Wünschen und Stimmung der Vornehmen zu richten. Daraus ist zu schließen, daß er bei den Ephesiern von Rang mit hoher Poesie nicht genug verdiente, daß bei ihnen wohl für dergleichen nicht mehr Neigung vorhanden war. So parodierte Hipponax das Epos und versuchte es mit der Opposition. Er benutzte Kunst und Witz zum Angriff und zum Betteln. Beides hat er vortrefflich verstanden. Er hat wohl erpreßt, was man nicht gutwillig gab. Schlimm ist er über einen Bupalos hergefallen, dem er das Schicksal des ausgestoßenen Sündenbockes wünscht, das er anschaulich beschrieben hat.

Dem armen Schelm ist es schlecht gegangen. In mehr als einem Gedicht hat er geklagt und gebettelt. „Hermes, lieber Hermes, Maiasohn, Kyllenier, ich flehe zu dir, denn ich friere erbärmlich." Und wieder: „Gib dem Hipponax einen Mantel, denn ich friere und zähneklappre." Ein andermal zählt er auf, was er alles dringend nötig hat. Oder er erpreßt: „Schickt mir sofort einen Scheffel Gerste, daß ich mir Suppe machen kann, Medizin für die Armut." Aus dem Augenblick sind seine Verse geboren, sie sprühen von Persönlichkeit, und leicht und mannigfaltig fließen sie dahin. Zum Bild und Erlebnis wird ihm der Gedanke: ich bin arm. „Nie kam zu mir ins Haus Gott Plutos — er ist ja gar zu blind — und sprach: Hipponax, hier schenk ich dreißig Minen dir von Silber, vieles andre noch." Gern redet er vom Essen, von „Enten und Hasen, von Sesam-Pfannkuchen und fetten Honigschnitten". Wenn er den Umschwung vom Reichtum zur Armut schildert, so macht er das am Essen deutlich: „Früher speiste er jeden Tag wie ein Eunuch in Lampsakos in Ruh und Üppigkeit Seefisch und Ragout fin, so fraß er sein Vermögen auf; jetzt muß er steinigen Boden graben, nagt billige Feigen jetzt und Sclavenbrot."

111. Scherbe aus Klazomenai um 530. Athen, Nationalmuseum.
(Nach Athen. Mitteilg. XXIII 1898).

Die rücksichtslose Schärfe seines rücksichtslosen Hasses erinnert an Archilochos. Doch auch Anakreon kannte solche Töne, wie sein Pasquill wider Artemon zeigt. Von beiden unterscheidet sich aber Hipponax, abgesehen von seiner Gesinnung und Umgangssphäre dadurch, daß er bewußt jede Anlehnung an die gehobene poetische Sprache vermeidet. Nichts erinnert bei ihm an Homer — wenn er ihn nicht gerade parodiert. Daß ein Jonier des VI. Jahrhunderts das tut und nicht in der überfeinerten Gesellschaft, sondern vor dem gemeinen Volk, ist überaus bezeichnend. Diesen Leuten war das Heldenepos damals schon nicht mehr, was es ihren Vorfahren gewesen und den Griechen des Mutterlandes noch war. Vergleiche hat auch Hipponax, wenn auch nicht eben zahlreich. Aber er nimmt sie von der Gasse. Packend anschaulich ist es, wenn er jemand, der etwas in die Höhe zieht, mit dem Koch vergleicht, der eine Wurst kühlt, oder einen hungrigen Mund mit dem Schnabel des Reihers. Von der Gasse hat er auch seine Sprache genommen. In seinen Versen sind barbarische Namen wie Nikyrtas, Babys, Kion, Kodalos und seltenste, zum Teil ungriechisch anmutende Worte häufig. Die Stadt Ephesos stand auf Barbarenboden, wie ja ihr Hauptheiligtum, der große Artemistempel, einer einheimischen nichtgriechischen Göttin gehörte, und die Plebs hatte zweifellos viel, wenn nicht vorwiegend karisches Blut. So gibt Hipponax in seiner Sprache die Ergänzung zu den gelegentlich recht ungriechisch aussehenden bildlichen Resten der älteren Schichten von Ephesos. Das gab im Verein mit seiner ungenierten plebejischen Persönlichkeit seinen Gedichten einen eigenartigen pikanten Reiz, den hellenistische Dichter, die auf das Abgelegene, Volkstümliche ausgingen, hoch zu schätzen wußten. Zudem interessierte sie seine Formgebung. Er galt ihnen als der „Erfinder" des Hinkiambus. Der ist eine Umformung des iambischen Trimeters derart, daß für das letzte Metrum ⏑ — ⏑ — regelmäßig eintritt ⏑ ´ ` ⏑, so daß der Rhythmus umschlägt, ein Stocken und „Hinken" am Schlusse beim Vortrage entsteht. In der Tat ist das nur eine alte, dem ungezähmten volkstümlichen Verse einst nicht fremde gelegentliche Freiheit, die Hipponax, der auch andere analoge Freiheiten zuläßt, entgegen ihrer Natur regelmäßig anwendet und so eine eigensinnig burleske Wirkung hervorbringt.

c) IBYKOS UND STESICHOROS

Von der Gasse wieder zurück an den Hof des Polykrates! Da steht neben Anakreon Ibykos, ein Dichter ganz anderer Art. Er war gewohnt, für den Chortanz zu dichten. So fehlte seinen Gedichten naturgemäß der intime Ton, die zarte Färbung des Einzelliedes. Ins Große mußte er wirken. Umfangreiche Strophen, rauschende Rhythmen, prunkende Sprache, anschauliche Bilder, bunte Schilderungen, lebhafte Darstellung waren dafür die gegebenen Mittel. Von seinen dürftigen Resten geben zwei größere die entsprechende Vorstellung. Beide atmen glühende Liebe und Leidenschaft. In der Tat galt auch er als Sänger der Knabenliebe. Wie das zum Chortanz paßt, ist nicht abzusehen. Er redet in erster Person. Nur er selbst kann die Verse vorgetragen haben. Sie können kaum zu längeren Gedichten ergänzt werden, waren also wohl Tischlieder für Solo. Das eine Stück schildert den Frühling: alles sproßt und blüht;

112. Altarwange aus dem Athenaheiligtum in Syrakus, Museum. 2. Hälfte VI. Jahrhs.
(Nach Monumenti dei Lincei XXV, 23.)

ihn aber läßt zu keiner Jahreszeit die Liebe: mit sengender Leidenschaft weht sie ihm dörrend wie Gewittersturm. Im anderen zeichnet er den Eros, wie er ihn schmelzend unter dunklen Wimpern anblickt und mit allen Lockungen der Kypris in die unentrinnbaren Netze treibt. Aber er ist schon alt und so zittert er vor seinem Nahen wie das sieggekrönte Jochpferd im Alter nur widerwillig mit dem schnellen Wagen zum Wettrennen geht.

Ἔρος αὖτέ με κυανέοισιν ὑπὸ βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος
κηλήμασι παντοδαποῖσ' ἐς ἄπειρα δίκτυα Κύπριδι βάλλει.
ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήρᾳ
ἄκων σὺν ὄχεσφι θοοῖσ' ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

Es ist das Motiv, das Anakreon so fein behandelt hat, im großen Stil ausgeführt. Platon hat sich an dieser hohen Kunst gefreut. Dem prachtvollen Rhythmus ᴗ ᴗ – ᴗ ᴗ – fiebernd aufgeregt entsprechen die breit rollenden Perioden und die bildhaft anschaulichen Gleichnisse. Sie schließen sich aus und stören doch einander nicht. Denn vom ersten prägt sich nur der Jäger Eros ein: fein gibt ihm Ibykos den schmachtenden Blick, dessen Macht er wie Anakreon am Geliebten erfahren hat. Daß der Sänger das Wild ist, das er ins Netz jagt, wird nur angedeutet, nicht bildhaft ausgeführt. Und so kann er sich sofort mit dem Rennpferd vergleichen. Das ist in der Tat ein köstliches Gleichnis. Es ist geschaut und mit wenig Worten in lebendiger Wirklichkeit hingestellt. Und fein ist es, wie er unter dem Bilde des sieggekrönten Rosses sich selbst seiner früheren Liebessiege rühmt.

Offenes Auge und offenes Ohr für die Natur und ihre Schönheit, für Rosen und Veilchen, Myrten und Lorbeer, für den Morgen, der die Singvögel weckt, spricht aus abgerissenen Versen. Daneben stehen viele Bruchstücke aus Sagenerzählungen. Ein größeres derart, jüngst entdeckt, ihm zugeschrieben wegen eines Komplimentes an die Schönheit des Polykrates, überrascht durch seine Leerheit. Zu ihr steht der Prunk der Sprache in unerfreulichem Gegensatz. Hier ist Schwulst, während man seinen anderen Versen dies nicht nachsagen kann, wenn auch mal ein nicht notwendiges leeres Wort dazwischen läuft.

Daß ein Grieche aus Unteritalien der berühmteste Chordichter seiner Zeit war, im Mutter-

111. Ein Löwe erlegt einen Stier. Terrakotta von Kenturipai in Sicilien um 500. Syrakus, Museum.
(Nach Memoirs of the American Academy in Rom II, 1918, 16.)

lande und in Samos anerkannt, ist bemerkenswert. Ibykos konnte das nur werden, wenn in seiner Heimat die Chorlyrik schon fleißig gepflegt und der hellenischen gleichwertig war. In der Tat gab es einen älteren Chordichter im Westen: Stesichoros. Zum ersten Male treten mit ihm die westlichen Kolonialgriechen für unsere Kenntnis in die Poesie ein. Simonides, des Ibykos jüngerer Zeitgenosse, zitiert ihn neben Homer für Kampfspiele am Grabe des Pelias. Das war also ein lyrisches Gegenstück zu den Homerischen, in der Ilias erhaltenen Kampfspielen am Grabe des Patroklos. Andere unter Stesichoros' Namen überlieferte Titel wie Zerstörung Ilions, Heimkehr der Helden, Orestie stehen in demselben Verhältnis zum Epos, nicht Umsetzungen desselben, sondern parallele Gestaltungen. So umfangreich war seine Orestie, daß sie zwei Buchrollen füllte. Diese Stoffe gehören alle jüngerer Sagenbildung an und sind auch erst vom späthomerischen Epos behandelt. Das paßt für VII., VI. Jahrhundert, die überlieferte Zeit des Stesichoros. Genaueres läßt sich nicht sagen. Weder seine Persönlichkeit noch seine Poesie ist zu fassen. Vielleicht hat es auch mehrere Dichter des Namens gegeben. Platon kennt ihn als Sicilier, Bürger von Himera, und erzählt, erblindet habe er den Grund für sein Unglück in einem Gesange erkannt, in dem er Helena nicht Ehre gesagt, und sein Gesicht durch Helenas Gnade wiedererlangt, nachdem er eine Palinodie gedichtet habe: 'nicht wahr ist die Rede, du kamst nicht nach Troja'. Daneben wird ein Lokrer Stesichoros genannt. Von den geringen Resten weist weniges nach Sizilien und Italien, einiges eher nach der Peloponnes.

Natürlich hat es auch im Mutterlande und im griechischen Asien Chordichter gegeben. Von ihrer Kunst zeugt Arions Name und Alkmans Poesie. Aber mit den westgriechischen Künstlern muß sie den Wettbewerb doch wohl nicht ausgehalten haben. Neuen Aufschwung nahm sie erst, von jenen angeregt und befruchtet, in der nächsten Generation. Berühmte Namen sind da Simonides, Lasos, Thespis. Dieser legte den Keim zur Tragödie, von Lasos wissen wir kaum mehr als daß er die tiftelige Künstelei des Archaismus zum höchsten getrieben, ein Gedicht ohne S-Laut gemacht hat. Allein von Simonides gewinnen wir eine Vorstellung.

d) SIMONIDES

Simonides von Keos hat drei Menschenalter gesehen. Nicht sehr viel jünger als Ibykos und Anakreon war er mit Lasos und Thespis in Athen zusammen. Aber sie alle hat er überlebt. Die Höhe seines Ruhmes erstieg er erst in den Jahren der Perserkriege, war noch Zeitgenosse auch des Themistokles und der sicilischen Tyrannen, des Aischylos, Bakchylides und Pindar. 476 war er ein Achtzigjähriger. Da hat er an den großen Dionysien zu Athen mit einem Männerchor gesiegt, wie er selbst in der Weihinschrift des Preisdreifußes bezeugt. Auf mehr als fünfzig Siege konnte er zurückblicken und, was noch mehr bedeutete, er war der Mund der hellenischen Nation in ihrem Siegeshochgefühl über die Barbaren geworden, der Sänger des Ruhmes der Thermopylenkämpfer, der Götterhilfe zur See.

114. Grabstele eines Mannes. Um 500. Neapel, Nationalmuseum.

Simonides war die glänzendste literarische Persönlichkeit der Zeit der Perserkriege, von allhellenischer Bedeutung. Seine Jugend hatte er auf seiner Heimatinsel Keos verbracht. In seinen Mannesjahren hatte er sich am Peisistratidenhofe trotz Lasos und Anakreon zur Geltung zu bringen gewußt. Schon berühmter Dichter ist er nach Thessalien gegangen, hat dort am Fürstenhofe der Skopaden gelebt. Die Perserkriege vertrieben ihn von da. In Athen taucht er dann wieder auf nach den großen Siegen über die Barbaren. Vielerorts, auch für Sparta, hat er gedichtet. Schließlich ist der Achtziger, gewiß aufs dringendste und ehrenvollste als gefeiertster Dichter geladen, in die Neue Welt hinübergesegelt und hat kein Arg darin gefunden, den Höfen der ehrgeizigen

115. Marmorstatue des Antenor. Um 510. Athen, Akropolismuseum. (Nach Antike Denkmäler I, Taf. 53.)

Tyrannen Siciliens, der mächtigsten Griechen ihrer Zeit, Hieron von Syrakus und Theron von Akragas den Glanz seines Namens zu leihen. Dort hat er dann 468 sein Grab gefunden.

Nicht anders als die Bildhauer lieh er Jedem seine Kunst, der ihn bezahlte und er freute sich des Gewinnes, wenn er auch besseren Lohn, den Dank, oft genug vermißte. So lebte er ein Wanderleben wie die homerischen Aöden und die Rhapsoden, nur daß er Chören seine eigenen Lieder gab, was Demodokos ja auch getan, statt Epen zu rezitieren, dichtete auch wie Xenophanes, der Rhapsode, Elegien. Wie sie war er Genosse des Mahles im Herrensaal, aber in ungleich höherer Schätzung, auch Fürsten hochgeehrter Gast, wie nach ihm Pindar, auch sein Neffe Bakchylides und später Protagoras und Gorgias, die Sophisten, die in äußerem Auftreten, Geist und Feinheit, Erwerbsinn und Sprachkunst an ihn anknüpfen. Er stellt sein Wissen zur Schau, zitiert Homer und Stesichoros sogar im Chorlied, polemisiert überlegen gegen die anerkannten Weisen Kleobulos von Lindos und den Lesbier Pittakos, behandelt Fragen der Sittlichkeit und Lebenskunst, ein milder Beurteiler menschlicher Schwäche bei ehrlichem Streben.

Seine Gedichte erhielten sich schlechter als die Erinnerung an seine Persönlichkeit. Wir haben nur wenige Bruchstücke geringen Umfangs. Klare Gedankenarbeit, verstandesmäßiges Abwägen von der Warte kluger Menschenbeobachtung, inhaltreiche Worte schmucklos einfach in schimmernden Antithesen nebeneinandergestellt, durchwärmt von innigem Gefühl oder doch teilnehmender Lebhaftigkeit. Daneben jonische Erzählerfreude, anmutig, anschaulich, rührend. Er preist des Orpheus göttliche Sangeskunst: 'unzählige Vögel flogen über seinem Haupt und geradeauf aus dem dunkelblauen Meer sprangen Fische mit schönem Gesang'. In seinen Gedichten gabs sangreiche Nachtigallen. 'Die schwarzblaue Schwalbe' grüßte er, 'des süßduftenden Frühlings Boten'. Dergleichen sucht man bei Stesichoros und Pindar, auch Bakchylides ebenso vergeblich wie die zartsinnigen Klagen der Danae. Von Zeus gefunden hat sie den Perseus geboren. Simonides schildert, wie sie vom Vater in einem Kasten ins Meer geworfen über dem ruhig schlummernden Kinde des Ungetreuen unter den brausenden Wogen bangend Wind und Wellen beschwört, zu Zeus um Rettung fleht, um sogleich Verzeihen zu erbitten, wenn sie zu kühn gebetet. Das sind Töne, die an die zartesten der homerischen Penelopeszenen und Hektors Abschied erinnern können, aber selbst bei Aischylos und Sophokles nicht, kaum bei Euripides ihresgleichen finden. Ebenso unvergleichlich und doch ganz anderen Stiles sind die unvergeßlichen Worte, mit denen Simonides die Helden von Thermopylai in einem Chorliede unbekannter Bestimmung gefeiert hat. Ohne den üblichen Prunk klingenden Wortschmuckes, ohne künstliche Verschränkung, knappe schlichte Sätze, wenige anschauliche Bilder, atmen diese Verse eine Kunst so hoch und rein und erhaben, daß sie nicht sowohl an der archaischen Poesie oder Bildnerei, als an der vollendeten Plastik würdiges Gegenstück finden. Sie sind jeder Sprache unnachahmlich. So sollen sie nur mit einer armen Umschreibung hier stehen. 'Die da fielen an den Thermopylen, rühmlich ist ihr Geschick, schön ihr Los, ein Altar ist ihr Grab, vor Klagen stehe Erinnerung, Trauer ist Lob. Solches Grab wird nicht Schimmel, nicht die Allbändigerin Zeit verwischen von Männern, die als Helden starben. In ihrem Friedhof hat der Ruhm von Hellas Platz genommen. Das zeugt Leonidas, der König der seiner Mannhaftigkeit großen Schmuck und ewigen Ruhm hinterließ.'

τῶν ἐν Θερμοπύλαισι θανόντων
εὐκλεὴς μὲν ἁ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότμος,
βωμὸς δ'ὁ τάφος, πρὸ γόων δὲ μνᾶστις, ὁ δ'οἶκτος ἔπαινος.

ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον οὔτ' εὐρὼς οὔθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος
ἀνδρῶν ἀγαθῶν · ὁ δὲ σηκὸς οἰκέταν Εὐδοξίαν
Ἑλλάδος εἵλετο · μαρτυρεῖ δὲ καὶ Λεωνίδας,
ὁ Σπάρτας βασιλεὺς, ἀρετᾶς μέγαν λελοιπώς
κόσμον ἀέναόν τε κλέος.

116. Bronzekopf eines bärtigen Mannes. Athen, Nationalmuseum. Um 490. (Phot. Alinari.)

Wieder anders, von ruhig milder Verständigkeit ist das Skolion, das Simonides beim Symposion dem Thessalischen Fürsten Skopas sang gegen des Pittakos Spruch 'schwer ists, gut zu sein': das ist nur Gott, ganz ohne Tadel ist kein Mensch, 'ich lobe und liebe Jeden, der aus freien Stücken nichts Schlechtes tut; gegen den Zwang der Not kämpfen auch Götter nicht'. Ebenso klingen die schönen Sprüche aus seinen Trauerliedern. Alle aber zeichnet edel einfache Sprache aus, Homerische Wendungen nicht verschmähend, aber fein verwendend. Nach den wenigen Proben und dem Ruhm seines Namens versteht man nicht recht, daß Simonides' Gedichte verschwunden sind. Während Bakchylides und Pindar noch in der Kaiserzeit zu den Klassikern gehörten, die gebildete Griechen im hellenisierten Ägypten lasen, hat sich dort von Simonides bisher keine Spur gezeigt. Beweglich im Leben, gewandt im Verkehr mit den verschiedensten Menschen, hat er sich doch Aller Achtung erworben und erhalten, eine liebenswürdige Persönlichkeit von überragender Klugheit, ein rechter Jonier. Ebenso vielseitig war seine Kunst, verstandesklar und tief empfindend, stets angemessen und geschmackvoll. Er mutet nicht archaisch an, wie Pindar und Bakchylides, die um ein Menschenalter Jüngeren.

V. ABSTERBENDES RITTERTUM UND NEUE KEIME

Simonides erscheint uns als Sänger der stolzesten Siege der nur dieses Mal fast geeinten griechischen Nation über die Perser. Er galt es schon früh auch den Griechen so sehr, daß sie ihm alle Epigramme dieser Zeit zuschrieben. Tiefen Widerhall gab der Siegesstimmung auch die attische Tragödie. Von Phrynichos wissen wirs, von Aischylos besitzen wir noch ein solches Stück. Simonides' Zunftgenossen aber, Bakchylides und Pindar, damals in der Blüte ihres Lebens, fehlt dieser Ruhm. Und doch genossen beide 480 schon hohes Ansehen. In der Tat findet sich in den erhaltenen Gedichten des Bakchylides kein Ton der Art und in Pindars Epinikien weisen nur die Lieder für den Herrn von Syrakus Nachklänge seiner Siege über die Karthager an der Himera im Jahre der Salamisschlacht und über die Etrusker auf, während er sonst die Großtaten der Perserkriege niemals berührt hat. Wohl aber hat ein von ihm für die Athener gedichteter Dithyrambos den Ruhm dieser Vorkämpfer griechischer Freiheit in markigem Wort gefeiert, das stets ihr Stolz blieb. Nicht also seine Herkunft aus Theben, das sich den Persern angeschlossen hatte und von den Siegern verfehmt wurde, hat ihm

den Mund geschlossen. Und nur ein Zufall wird es sein, daß sich von Bakchylides nichts derart erhalten hat. Der Grund liegt vielmehr in der Bestimmung der erhaltenen Lieder und dem Interessenkreis ihrer Besteller. Neben wenigen Gesängen für religiöse Feste sind es ausschließlich Preislieder für die Sieger in Turnspielen und Wettrennen an den zahlreichen Agonen, die regelmäßig abgehalten den reichen reisigen Adel versammelten. Bei diesen Gelegenheiten galt es, den Ruhm des Einzelnen und seines Hauses zu feiern.

117. Vorderteil eines Pferdes. Um 500. Athen, Akropolismuseum.

So sehr nahm der Sport diese Kreise in Anspruch, daß Viele die besten Jahre ihres Lebens in schwerer Vorbereitung, dann in Ausübung ihrer Turn- und Fechterkünste verbrachten und darüber die Welt vergaßen. Ein solcher Sieg, nun gar an einem der großen allhellenischen Agone zu Olympia, Delphi, an den Isthmien oder Nemeen, neben denen unzählige kleinere hergingen, galt damals des Schweißes wert. Heroische Ehren winkten dem Träger des Preises, der ein Kranz war vom heiligen Baum, ein Krug Öl, ein Mantel, wertlose Dinge meist, aber höchste Auszeichnungen, höher geschätzt als Gold. Unter dem Jubel der Festversammlung feierlich vom Herold ausgerufen, von den Preisrichtern gekrönt, umdrängt, beglückwünscht, mit Tänien von Freunden und Fremden aus allen Gauen an Haupt, Brust und Schenkeln umwunden, von den Genossen mit schallendem Festgesang geleitet, genoß der Sieger schweiß- und staubbedeckt höchstes Glück, ein Knabe in blühender Schönheit, umworben von liebeglühenden Verehrern, deren Herzen er rasch entzündete, oder ein Mann in der Vollkraft seines zu höchsten Leistungen kunstmäßig ausgebildeten Leibes. Den Heimkehrenden feierte seine Stadt mit Ehrengaben und trug seinen Namen ein in ihre Ruhmeslisten, die in Stein gegraben auch der Nachwelt ihr Andenken sichern sollten. Stolz richtete seine Familie, seine ganze Sippe, die Ehre des Genossen als eigene fühlend, ein möglichst prächtiges Fest. Ein Dichter pries, gelegentlich mehrere, auch sie im Wettkampf, in rauschenden Liedern mit dem Siege den Ruhm seines Geschlechtes und der Vorfahren, reihte ihn den Heldentaten der erlauchten Heroen an. Zur Flöte und Kithara wurden sie gesungen und Chöre tanzten dazu. Von dem Rechte, die Statue des Siegers zu dauernder Erinnerung aufzustellen, wurde, wenn es die Mittel irgend erlaubten, mit Freude Gebrauch gemacht. Erste Bildhauer und größte Dichter haben ihre Kunst gern diesen Siegern geliehen, ob sie gleich wußten, daß nur dies eine Mal ihr Lied erklang, für keine andere Gelegenheit wieder brauchbar, keinem anderen auch nur ganz verständlich. Welcher Aufwand von Vermögen, Kunst und Kraft! Das Alles, um den Turnsieg eines Athleten zu feiern oder gar den Rennsieg eines reichen Pferdezüchters, der seinen Jockey hatte rennen lassen! Und das geschah zu einer Zeit höchster Anspannung, als die Nation um ihr Bestehen rang und dann nach der Vertreibung der Perser im Osten und Karthager im Westen dort die Athener, hier Hieron ihre Reiche gründeten, Gegensätze und Eifersucht zwischen den einzelnen griechischen Staaten wieder aufbrachen; zu der Zeit, da die Tragödie geschaffen wurde, Architektur, Plastik, Malerei zu klassischer Vollendung sich hinaufarbeiteten und in Ost und West Philosophie sich aufrang und ins Mutterland einzudringen begann. Der quellende Frühlingsreichtum der Zeit stellt sich in diesem Neben- und Miteinander gegensätzlicher Bestrebungen überwältigend dar. Ritterlicher Adel steht hier mit seinen mittelalterlichen Anschauungen noch in vollster Blüte mitten in aufwärtsdrängenden Kräften, die ein neues Menschentum mit neuen Lebenszielen und Lebensformen zu schaffen am Werke waren. Dieser Adel ist es, der die Agone damals beschickte und die Preise errang. Nur Reiche konnten für den Preiskämpfer die Kosten der Ausbildung, der Reisen, der Feiern tragen. Pferdezucht und Rennstall gar waren nur den Allerreichsten möglich. Damals eignete Reichtum noch dem Adel. Sein großer

118. Antreten zum Diskuswurf. Attische Amphora aus dem Kreis des Phintias um 500. Paris, Louvre. (Nach Pfuhl, Malerei d. Griechen I, 118.)

Landbesitz bildete die Grundlage, Handel und Industrie traten hinzu. Die Aristokratie, in vielen Städten am Ruder, besaß auch in den Demokratien noch großen Einfluß und hohes Ansehen. Die Notwendigkeit, jeder Zeit die Stadt gegen die feindlichen Nachbarn und in ihr Herrschaft und Besitz zu verteidigen, hatte körperliche Ausbildung zu höchster kriegerischer Tüchtigkeit gefördert, reicher Besitz sie ermöglicht. Der mächtige Kriegerstaat Spartas stellte ein bewundertes Vorbild hin. Gymnastik, zunächst Vorbereitung für den Krieg wie auch die Pferdehaltung der Ritter wuchsen bei wachsendem Wohlstand und größerer Sicherheit über die ursprüngliche Bestimmung hinaus. Der Schlachtwagen, auf dem die Homerischen Helden kämpften, wurde zum Rennwagen. Werfen von Speer und Stein, den die eherne Diskosscheibe ersetzte, Faustkampf, Ringen, Sprung und Lauf wurden zum Sport, einzeln gepflegt und so zu nie gesehener Meisterschaft ausgebildet. Rüstung und Rock hinderten, nackt erst konnte der Körper seine ganze Leistungsfähigkeit entfalten. Nur der Wettkampf ist der rechte Prüfstein, erregt Ehrgeiz und Teilnahme, Kämpfer und Zuschauer drängen sich zu. Immer weitere Kreise erfaßt der gymnastische Eifer. So gibt diese von der ritterlichen Aristokratie ausgehende Entwicklung, in solcher Folgerichtigkeit bis zum Letzten nirgend und nie wieder durchgeführt, griechischem Wesen, dem Bildnerei und Dichtung dieser Zeit Ausdruck leihen, eigenartiges Gepräge. Vor der Gefahr der Verrohung, der das Athletentum verfiel, sobald diese ritterliche Kultur zugrunde ging, wurde es damals bewahrt ebenso durch die ernsten Aufgaben, die diese Gesellschaft für den Staat zu erfüllen hatte, wie durch den Eros, der durch den Anblick der Schönheit den Mann für den Knaben entflammte, oft sie dauernd verband auf Leben und Tod und beiden hinreißenden Schwung zu leidenschaftlichem Streben nach dem hohen Ideal des an Körper und Seele vollendeten Mannes einflößte.

Männlich ist die ritterliche Gesellschaft dieser Zeit, männlich ihre Kunst. Das Weib hat keinen Teil an ihnen. Es ist für sie nur die Stammutter und Fortpflanzerin des Geschlechtes. So auch in Pindars Poesie, die außer Ahnfrauen nur Göttinnen einführt. Aber von keiner strömt weiblicher Liebreiz aus. Pindar und seine Kreise empfanden ihn nicht in dem feineren Sinne. Bakchylides und Simonides, die Jonier, stehen anders zum Weibe als der Boioter. Sie geben ihm farbige, duftende, warme Beiworte und wenn sie auch in ihren Gedichten wie im jonischen Leben keine Rolle spielt, so zeigt doch Simonides' Schilderung der mit ihrem Kind im Meer treibenden Danae, wie tief und innig das Verständnis für die Frau und ihr Seelenleben bei den Joniern war. Pindars dorische Gesellschaft kennt nicht Frauenliebe, sie lebt und webt nur in der Mannheit und was von Liebe und Sehnsucht in diesen Seelen war, das ergoß sich in schwärmerischen Huldigungen für Knaben, schön an Leib und Seele. Sie warben um solche und fühlten sich gehoben durch seine Erwiderung ihrer Liebe, die er mit völliger Hingabe und unverbrüchlicher Treue lohnte. Diese in den dorischen Staaten ausgebildete, öffentlich anerkannte und als heilige Ordnung geförderte und hochgehaltene Päderastie hat in

119. Eros von einer rotfigurigen Amphora aus der italischen Kyme um 490. Neapel, Museum.
(Nach Monumenti dei Lincei XXII, 1913/4, Scavi di Cuma Taf. 82.)

Pindars Gedichten edlen Ausdruck gefunden. Nichts ist für die uns so fremde Eigenart dieser ritterlichen Dorer charakteristischer und uns überraschender als der hinreißende Schwung, den ein so ernststrenger Dichter wie Pindar ihr einmal gegeben hat. Die Verse sind um so merkwürdiger, als sie Pindar als alter Mann gedichtet hat und er als Verächtliches neben die Knabenliebe die Liebe zum Weibe gestellt hat. Zu übersetzen sind sie nicht. So mag hier nur eine Umschreibung stehen, um das griechische Original leichter verstehen zu helfen. 'Man muß zur rechten Zeit von der Liebe pflücken, mein Herz, mit der Jugend. Aber wer von des Theoxenos Augen die Strahlen funkeln gesehen und nicht in Sehnsucht aufwogt, dem ist aus Stahl und Eisen geschmiedet sein schwarzes Herz an kalter Flamme und von Aphrodite ist er verachtet, oder er müht sich mit aller Kraft um Geld, oder Weiberbegierde seine Seele hingebend läßt er sich auf jedem Wege tragen. Aber ich schmelze um der Göttin willen wie Wachs der heiligen Bienen unter dem Biß der Hitze, wenn ich auf des Knaben jugendschöne Glieder sehe . . .' (Frg. 123)

χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώτων δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἁλικίᾳ·
τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσσων μαρμαρυζοίσας δρακείς
ὃς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, ἐξ ἀδαμάντος ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν

ψυχρᾷ φλογί, πρὸς δ'Ἀφροδίτας ἀτιμασθεὶς ἑλικογλεφάρου
ἢ περὶ χρήμασι μοχθίζει βιαίως, ἢ γυναικείῳ θράσει
ψυχὰν φορεῖται πᾶσαν ὁδὸν θεραπεύων· ἀλλ' ἐγὼ θεᾶς ἕκατι κηρὸς ὣς δαχθεὶς ἑλᾷ

ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, εὖτ' ἂν ἴδω
παιδὸς νεόγυιον ἐς ἥβαν . . .

In diese Gesellschaft des reichen Adels, dem der Sport mehr als Sport, Darstellung eines ritterlichen Ideals war, umwoben von den Wonnen des Eros, der ehrgeizig seine Tüchtigkeit und seinen Reichtum vor den Hellenen glänzen lassen und ihnen womöglich dauernden Ruhm durch Lied und Bild verschaffen wollte, führen uns die Siegeslieder des Pindar und Bakchylides. Von seinen Anschauungen aus müssen wir sie betrachten und zu verstehen suchen. Das ist nicht leicht, weil sie uns so ganz fremd sind. Um so schwerer ist es, als die Dichtkunst, die für die Feier des Agonsieges aufgeboten wurde, ebenso raffiniert ausgebildet war wie die Sportsarten selbst. Diese ganze Kultur konnte höher nicht mehr getrieben werden. Sie hatte sich ausgelebt und wäre stehen geblieben und verdorrt, auch wenn nicht ihre Grundlagen durch die kraftvoll aufsteigende Woge der Demokratie und einer neuen Lebensrichtung erschüttert und fortgespült worden wären.

1. LYRIK

a) PINDAR UND BAKCHYLIDES

Zahlreiche Dichter haben die agonalen Siege dieses hochgemuten ehrgeizigen Adels besungen. Verschollen sind ihre Lieder, selbst ihre Namen. Nur von zweien sind Reihen ganzer Gedichte auf uns gekommen, von Pindar und Bakchylides. Beider Werke sind das ganze Altertum hindurch nicht nur von Gelehrten gelesen worden. Aber nur Pindars Siegeslieder sind, weil sie Schulbuch wurden, durch Vermittelung der Byzantiner unversehrt auf uns gekommen. Seine sehr viel zahlreicheren Lieder für Prozessionen, Opfer, Totenfeiern, Jungfernchöre sind bis auf wenige verloren. Bakchylides ist erst seit etwa dreißig Jahren aus dem Schutte des hellenistischen Aigyptens aufgetaucht. Sie waren Altersgenossen und Nebenbuhler, haben mehr als einmal ihre Kunst am gleichen Feste gemessen, dieser Jonier von der Insel Keos, Neffe und Schüler des Simonides, Pindar Dorer, Bürger des böotischen Thebens, auch er Nacheiferer jenes großen Vorgängers, aber auf eigenen Pfaden. Hat Bakchylides das Erbe seines Oheims nie ganz gewonnen, so hat Pindar ihn noch übertroffen, schon seiner Zeit und dem ganzen Altertum Vollender und Meister der Chorlyrik. So viel alterprobtes Kunstgut und geprägte Form beide gleichermaßen überkommen hatten und benutzten, sind sie doch grundverschieden. Bakchylides mehr äußerlich prächtig, leicht sich gebend, liebenswürdiger, lebendig-anschaulicher Erzähler, hat aus Eigenem kaum mehr zu geben als Anmut und in ihrer Art vollendete Technik, aber anders als Simonides nichts Individuelles. Pindar dagegen wirkt vor allem als tiefgründige scharf ausgeprägte Persönlichkeit. Eigenwillig stellt er sich in Gegensatz zu Vorgängern und Nebenbuhlern, er wandelt in der prunkenden Pracht der Sprache und Rhythmen archaisch streng schweren Schrittes würdevoll daher. Sein Stil streift dicht an Manieriertheit. Weitere Entwicklung war auf dieser Linie nicht möglich, Nachahmung erst recht nicht. Ein geringerer Geist, eine weniger tiefe und starke Persönlichkeit würde in seinem Stile dichtend unerträglich wirken. Bei ihm aber brachen durch die schon fast erstarrende Form immer wieder mit vulkanischer Kraft eigene Bilder, kraftvolle Gedanken, tiefes Empfinden heraus, geglüht und gehämmert wie Schmiedeeisen. Bakchylides' Sprache fließt leicht dahin, einfach und anmutig reihen sich seine Sätze aneinander, die überreichen prächtigen Beiworte klingen, aber wuchten nicht, durch Erzählung weiß er Stimmung zu erregen. Böoter wie Hesiod zeigt Pindar dieselbe Schwerflüssigkeit der Form, denselben Hang zum Grübeln, zu sittlicher Weltbetrachtung, zu religiöser Vertiefung. Er erzählt nicht leichthin. Stolzen Sinnes aufs Höchste gerichtet hat er

120. Akroter vom Tempel der Aphaia in Aigina um 490. (Nach Noack, Baukunst des Altertums Taf. 69.)

das Dichten sich sauer werden lassen, schwer mit seinen Gedanken gerungen, mühsam seine Strophen gebaut. Der harte Ernst archaischer Kunst spricht aus jedem Verse.

Beide sind um 520 geboren. Pindar in Theben, dem mächtigen Vorort des fetten Böotiens, Bakchylides auf der bescheidenen Insel Keos südöstlich von Attika, die sich behaglichen Wohlstandes erfreute. Sie wuchsen in den Anschauungen der herrschenden Aristokratie auf. Stand der Schwestersohn des Simonides von Kindheit her zur Musenkunst in Beziehung, so stammt auch Pindar aus einer Musikerfamilie: sein Vater oder Oheim war Flötenspieler. Er hat die Kunst selbst geübt und gelehrt: der Aulet Olympichos war sein Schüler, einem Kunstgenossen, dem Sicilier Midas von Akragas dichtete er 490 ein Festlied für seinen pythischen Sieg im Flötenspiel. Als Klassiker der Musik galt Pindar noch im IV. Jahrhundert. Die Feindschaft seiner Vaterstadt gegen die junge Demokratie Athens, die sich siegreich gegen Theben, Chalkis und Sparta behauptete, hat ihn nicht gehindert, zur weiteren Ausbildung nach Athen zu gehen, das die Peisistratiden zu einer reichen und glänzenden Stadt gemacht hatten, einem Sammelplatz berühmter Dichter und Musiker, wo der Chorgesang mit Lebhaftigkeit gepflegt wurde, die Tragödie sich auszubilden begann. Möglich, daß auch Bakchylides von Simonides dahin gezogen ist. Beide blieben dauernd mit Athen verbunden, haben für öffentliche und private attische Feste Chorlieder geschaffen. Aber von einer Einwirkung der Tragödie zeigen diese Zeitgenossen des Aischylos ebensowenig eine Spur, wie er von ihrer Kunst. Nur hat Bakchylides einmal in zwei Strophenpaaren einen Zwiegesang in Athen aufgeführt, in dem ein Chor vom Athener König Aigeus Auskunft über Theseus und seine Taten erfragt und erhält. Setzt dies seltsame dialogische Stück (17) auch Kostüm und Szene voraus, so zeigt es nur um so deutlicher, daß es mit der Tragödie nichts gemein hat.

Die glänzende Stellung, die Simonides sich schon damals errungen hatte, reizte die jungen Talente. Sie zu erlangen, galt für die erlernte Kunst Aufträge zu bekommen. Die panhellenischen Agone und die vielen landschaftlichen Wettspiele boten dazu günstige Gelegenheit, an denen die wohlhabenden Junker die Kraft und Gewandtheit ihrer gymnastisch gestählten Leiber und die Edelzucht ihrer Rennpferde und Maultiere miteinander vor leidenschaftlich teilnehmenden Zuschauern maßen. Der Auftrag, einen Sieger im Liede zu feiern, brachte dem Dichter außer gutem Lohn Verbindung mit vornehmen Geschlechtern und eröffnete Aussichten auf weitere Aufträge anderer Familien und ganzer Städte für die zahlreichen, vor allen religiösen Gelegenheiten, an denen Chorlieder üblich waren. Sich um solche zu bewerben hat sich Pindar so wenig wie Bakchylides gescheut. Immer wieder betonen sie, daß nur Dichterwort Nachruhm verbürge, und gern preist auch Pindar Freigebigkeit. Eifersüchtig wachten sie über ihr Ansehen, scheuten sich nicht, selbstbewußt ihre Kunst zu empfehlen und über die der Nebenbuhler zu erheben. Die Konkurrenz war gewiß viel größer als wir ahnen. Verbrauchte doch Athen allein an den großen Dionysien alljährlich je drei Tanzlieder für singende Chöre von Männern und Knaben, wetteiferten doch die Städte bei Prozessionen wie in Delphi und Delos, schönste Chöre aufzuführen. Die privaten Feiern für die Sieger der Wettspiele setzten allerorten viele Künstler in Bewegung. Da galt es sich zu regen. Erwerben wollten sie alle, war ihre Kunst doch ihr Lebensberuf. Dazu spannten Ehrgeiz, Ruhmsucht und künstlerisches Streben ihre Kräfte im Wettbewerbe aufs Höchste, die sie oft genug auch bei privaten Festen im Agon mit den Nebenbuhlern messen mußten.

Pindar hat im benachbarten Delphi an den pythischen Spielen des Jahres 498, ein Zwanzigjähriger, seine Laufbahn begonnen. Es gelang ihm sogleich, zu einem der mächtigsten Männer Griechenlands, zu Thorax dem Aleuaden, dem Herrn Thessaliens, in Beziehung zu treten, der bei ihm das Preislied (P. X)

121. Knabe beim Leierunterricht. Skyphos um 480. Schwerin, Mecklenburgisches Landesmuseum. (Nach Archäolog. Jahrb. 27 (1912) Taf. 5).

für den Pythiensieg eines Knaben seines Geschlechtes, wohl seines Lieblings, bestellte. So trat er sogleich kühn mit dem großen Simonides in Konkurrenz, der am rivalisierenden Fürstenhofe der Skopaden gelebt hatte. Aber Erfolg hatte er nicht. Besser gelang es ihm mit dem König Amyntas von Makedonien und den ritterlichen Kaufherren von Aigina. Für sie hat er sein Leben lang gedichtet. Noch sein letztes Lied (P. VIII) vom Jahre 446 gilt einem Aigineten. Da gab es manche Nebenbuhler, auch Bakchylides trat ihm hier wie dort entgegen. Jenem hat er ein reizendes Lied zum Symposion gesandt, mit dem er Pindar übertraf, für den aiginetischen Nemeensieger Pytheas hat er schon etwa 485 in Konkurrenz mit Pindars V. Nemeenliede gedichtet. Wie sehr Pindar an dieser gewinnreichen Kundschaft lag, zeigt die angelegentliche Entschuldigung im VII. Nemeenliede für eine ihnen mißliebige Äußerung über den von den Aigineten als Ahnen in Anspruch genommenen Neoptolemos in einem Paian (VI) für Delphi. Glänzender waren Pindars Beziehungen zu Sicilien, wenn sie auch nicht alle Früchte trugen, die er erhofft und heiß erstrebt hat. Ihnen verdanken wir großartigste und eigentümlichste Gedichte. Schon 490 hat er sie angesponnen, indem er gleichzeitig einem Kunstgenossen Midas von Akragas und den Herren dieser Stadt für ihren Wagensieg Chorgesänge dichtete. 476 ist Pindar selbst übers Meer nach dem neuen Griechenland gefahren und hat dort den Herren von Syrakus und Akragas, Hieron und Theron, ihre jüngst errungenen Olympischen Rennsiege besungen und sich sonst betätigt. Bald in die Heimat zurückgekehrt, hat er von Theben aus dem Hieron noch drei Meistergedichte gesandt. Von ihnen ist einer (P. III) ein Trostbrief an den kranken Fürsten teilnehmend hoheitsvoll, doch mit der unverkennbaren Absicht, so fein sie auch angedeutet ist, seine Gunst sich zu erhalten und die eigene Kunst ihm zu empfehlen. Auch die zweite pythische Ode ist ein Sendschreiben an ihn mit heftigen Angriffen auf Verleumder. Man fühlt deutlich, daß seine Stellung bei Hieron wankt. Aber 470 durfte er noch dessen lang ersehnten Wagensieg an den Pythien feiern. Zu Anfang dieses ersten pythischen Liedes hat er in der prachtvollen und erhabenen Schilderung der Macht der Musik vielleicht sein Größtes geleistet. Aber es war seine letzte Arbeit für den mächtigsten Kunstpfleger der Hellenen. Nicht er, sondern Bakchylides, der schon 476 ein durch prächtiges Gleichnis und ergreifende Erzählung glänzendes Konkurrenzgedicht zu Pindars erstem olympischen an Hieron und gelegentlich andere Liedchen, wie 470 zum Pythiensiege, gesandt hatte, erhielt den Auftrag gewiß nicht ohne seines großen Oheims Simonides Vermittlung, der damals in Sicilien lebte, den stolzesten Sieg Hierons mit dem Viergespann in Olympia 468 zu besingen. Er schuf dafür ein Lied, das wieder durch eine Erzählung, wie Apoll die Wohltaten des Kroisos lohnend ihn vom

122. Blonder, blauäugiger Jünglingskopf. Um 480. Athen, Akropolis-Museum. (Nach Schrader, Archaische Marmorskulpturen.)

Scheiterhaufen entrückt, seine beste Zierde erhält. Ein harter Schlag wars für Pindars Ruhm. Aber der war schon längst fest genug gegründet. Im fernsten hellenischen Osten, Norden und Süden wurden seine Chorlieder verlangt. Den gewichtigsten Beweis für sein Ansehen gibt die Tatsache, daß ein vornehmer Verbannter, Damophilos von Kyrene, seine Vermittlung anrief, um ihm von seinem König Arkesilas die Erlaubnis zur Rückkehr zu erwirken. In seinem Auftrage hat er das größte all seiner Gedichte, das IV. Pythische mit der Sage von Jason und den Argonauten und Medeas Weissagung auf die Herren von Kyrene 462 verfaßt. Auch auf dieser Höhe hat Pindar noch auf Erwerb gedacht, wohl denken müssen. So hat er noch 464 für den reichen Korinther Xenophon nicht nur ein Lied auf seinen Doppelsieg in Olympia (XIII) gesungen, sogar auch ein Weihelied, mit dem die fünfzig von diesem Protzen seiner heimischen Aphrodite geschenkten Tempeldirnen ihren Dienst antraten.

Dies zeigt am deutlichsten, daß Pindar Lohndichter war, vom Ertrage seiner Kunst lebte, nicht anders als Simonides und Bakchylides. Aus dieser Anschauung versteht man auch leicht sein Werben um Gunst und Aufträge. Freilich ist es stets von hoher Würde. Das Bewußtsein seines Könnens und seines Dichterberufes gab ihm hohen Mut, und der freie Bürger des stolzen Thebens fühlte sich weder neben altvornehmem Adel noch neuen Reichen noch jüngst aus dem Heer der Gleichberechtigten zu Tyrannen aufgestiegenen Gewaltmenschen gering. Aber ein schiefes Bild gibt es, den würdigen archaischen Meister sich im Gegensatz zur antiken Überlieferung als hoheitsvollen, adelstolzen Herrn vorzustellen, der nur, innerem Beruf folgend, den Musen gedient und nur Freunden und seinesgleichen ein Lied geschenkt oder ausnahmsweise auch einmal aus besonderen Gründen für andere zu dichten sich herabgelassen habe. Pindar hat wie Bakchylides vielmehr für Alle gearbeitet, die seine Kunst in Anspruch zu nehmen reich genug waren. Das waren natürlich vornehme Herren, wenn auch von erlauchten Ahnen nicht immer viel Rühmens zu machen war. Aber auch politisch waren beide gänzlich vorurteilsfrei, nicht anders als die Maler und Bildhauer. Pindar, Bürger des aristokratischen Thebens, hat das demokratische Athen in den herrlichen Versen besungen, bei deren Erinnerung sich noch Aristophanes' Zeitgenossen vor Stolz von ihren Sitzen lüfteten: 'du schimmerndes Athen, veilchengekränztes, hoch besungenes, du Berg von Hellas, du übermenschlich göttliche Stadt'. Und derselbe Mann hat Sparta, Athens Erzfeind, gepriesen und den Tyrannen Siciliens, den Königen von Makedonien und Kyrene gehuldigt, seiner Vaterstadt und anderen Städten fern und nah Kultlieder gedichtet. Nicht anders hat es Bakchylides gehalten: hat er doch fast für dieselbe bunte Reihe gesungen, obgleich er einem demokratischen Gemeinwesen angehörte. Freilich sind beide nicht ganz unbehelligt geblieben. Pindar soll von seinen Mitbürgern wegen seines Lobes für Athen gebüßt sein; daß sie ihm sein Verhältnis zu Hieron verdachten, zeigt der Schluß seines XI. Pythischen Liedes. Bakchylides hat als alter Mann um 460 das harte Los der Verbannung tragen müssen, 452 ist er aber wieder in der Heimat. Er scheint anders als sein Oheim, aber ebenso wie Pindar seinen dauernden Aufenthalt in der Heimat gehabt und nur gelegentlich Kunstreisen unternommen zu haben, wie 468 zu Hieron nach Syrakus. Um 450 scheint er gestorben zu sein. Pindar hat ihn um zehn Jahre überlebt.

Als sie starben, war die aristokratische Kultur mit ihrem ritterlichen Mannesideal vor neuen Anschauungen und Ansprüchen gewichen. Das demokratische Athen stand in der Sonnenhöhe seiner Macht. Zwar die Wettkämpfe an den Festen und das Interesse am Sport gingen weiter, aber der Adel hatte seine beherrschende Stellung verloren, geistige Eigenschaften wurden höher gewertet als Kraft und Gewandtheit des Leibes. Preislieder für die Sieger der Agone wurden nicht mehr so viel bestellt, so hoch bezahlt, diese Kunst lohnte nicht mehr. Es gibt keine namhaften Epinikiendichter mehr nach Pindar und Bakchylides. Auch schlugen Musik und Chordichtung neue Bahnen ein. Ihre Lieder veralteten, wenn auch Pindars herbe

Eigenart seiner Poesie das Interesse erhielt, auch wohl mal seine Musik. Bei Bakchylides bemerken wir keine Änderung des Tons, spricht er doch nie eigene Gefühle und Gedanken aus, hinter dem Bestellten und Üblichen stets zurücktretend. Pindar aber hat schwer unter der Umwälzung gelitten. Nach dem Siege Athens bei Oinophyta 457, der die Herrschaft der von Sparta im Stich gelassenen Thebanischen Aristokratie niederwarf, hat er (J VII) bitter über Spartas Undank geklagt und auch dem Oheim des Isthmiensiegers, den er zu feiern hatte, als Patrioten ein Denkmal gesetzt. Der war in jener Schlacht gefallen 'den Bluthagel wehrend von dem lieben Vaterlande unter den vordersten Kämpfern, wo die Besten Stand hielten in letzter Hoffnung: ich duldete unsagbares Leid'. Sein letztes Lied, das er 446 für einen jungen Aigineten dichtete, klingt düster aus. Vor zehn Jahren war diese stolze Insel nach langen Kämpfen Athen unterlegen, vorbei wars mit der Herrschaft seiner alten Geschlechter, die so viele Kämpfer und Sieger zu den Agonen gesandt und so manche Ode von Pindar sich hatten singen lassen, schwer litt die einst reiche Stadt unter der harten Hand des attischen Demos. Die Unbeständigkeit menschlichen Glückes, die Nichtigkeit des Einzelnen drückte auf die Seele des Greises: 'wer einen frischen Erfolg errungen, dem beflügelt Hoffnung die Seele, er hat Höheres im Sinn als Reichtum. In kurzer Zeit blüht auf der Sterblichen Glück, so fällt es auch von feindlicher Macht geschüttelt zu Boden. Eintagsmenschen! Was sind wir? Was nicht? Eines Schattens Traum ist der Mensch. Aber fällt von Gott ein freundlicher Strahl auf uns, dann ist helles Licht bei den Männern und leicht ist das Leben. Aigina, liebe Mutter, in freiem Zuge geleite deine Stadt mit Zeus und den Heroen' (P VIII).

123. Kopf einer Frauenfigur in Marmor. Um 480. Weihgeschenk des Euthydikos. Athen, Akropolismuseum.

Haben die Epinikien die Nachfahren wohl wegen der vielen persönlichen Beziehungen und der Spiegelung dieses bald fremden, nun in romantisch idealem Lichte schimmernden Lebens vor anderen interessiert, so bildeten sie doch nur einen Teil und zwar den geringeren des Werkes beider Dichter. Zahlreicher waren ihre religiösen Gesänge für Chöre von Männern, Knaben, Jungfrauen, Dithyramben, die im Wettbewerb an staatlichen Festen aufgeführt wurden, dazu Preislieder, Trauergesänge, auch Liedchen beim Wein zu singen und Liebeslieder, deren Bakchylides ein ganzes Buch gedichtet hatte. Wir besitzen wenig von alledem. Bakchylides gibt sich in den Dithyramben nicht anders, auch Pindar kaum in den geistlichen Gesängen als in den Epinikien. So wird das Bild, das wir gewinnen, zutreffend sein. Von Bakchylides können wir ein Porträt kaum entwerfen, es wäre denn ein Kopf wie es manche gibt, wohl-

124. Der schöne Antiphon mit Sprunggewichten. Vase in Berlin, Altes Museum. Um 475. (Nach Langlotz, Griech. Vasenbilder 24.)

gebildet, liebenswürdig, beweglich, weltgewandt, Künstlerstolz in den feinen Zügen. Aber Pindars markige Persönlichkeit prägt sich in ihrer herben Eigenart dem Leser rasch ein: gewiß nicht schön, langsam bedächtig, eckig, trotzig, von hohem Selbstbewußtsein auf seine Kunst und seine Weisheit erfüllt, auf starker Stirn, in tiefen Augen und gefurchtem Antlitz die Spuren nie rastender Arbeit, die ihn gelehrt hat, mit fester Frömmigkeit des Lebens Glück und Wechsel zu betrachten und zu tragen, abgewandt allem Gemeinen, Lüge und Neid, und so hoch er auch Adel, Ruhm und Reichtum schätzt, doch sich bescheidend: 'auf geraden Lebenspfaden will ich wandeln, daß ich gestorben meinen Kindern guten Ruf hinterlasse. Gold wünschen die Einen, unermeßliches Gefild Andere, ich aber will von meinen Mitbürgern geliebt in der Erde die Glieder bergen, lobend Lobenswertes, Tadel säend den Frevlern' (N VIII 36).

Versucht man sich die Lieder dieser Dichter in der lebendigen Wirklichkeit ihrer Aufführung vorzustellen, so gerät man in mannigfache Schwierigkeiten. Und doch sollte mans wissen, um ihre Absicht und Wirkung richtig zu schätzen. Gesungen sollten sie werden. Auch Musiker waren die Dichter zugleich. Auch Tanzmeister. Hyporchemata, Tanzlieder, hat man im Alterum einen Teil genannt. Die mächtigen Strophen mit entsprechenden Gegenstrophen, je von einem Abgesang beschlossen, sind für Chorbewegung geschaffen. Wir wissen, daß Dithyramben des Pindar und Bakchylides in Athen von Chören von fünfzig Männern oder Knaben im Kreistanz aufgeführt wurden. Nur die kahlen Texte sind erhalten. Wie sie klangen, wie sich die Rhythmen in Bewegung der Chöre darstellten, davon können wir uns keinen Begriff machen. Verschieden ist ihre Aufführung gewesen je nach der Gelegenheit, die sie feierten: Bestattung, Hochzeit, Prozession, Götterfest, Siegesfeier. Verschieden auch nach den Choreuten: Männern, Knaben, Mädchen, und den begleitenden Instrumenten Flöte oder Leier oder beiden zugleich und den gewählten Strophenformen, Rhythmen und Melodien.

Die drängendste Frage aber ist die: wer hat gesungen? Der ganze Chor oder nur der Dichter oder sein Stellvertreter, der Chorführer? Die Modernen pflegen das erste anzunehmen, freilich mit der wunderlichen Einschränkung, daß der Dichter den Chor nur als Instrument benutzte, ihn singen ließ, als wäre er nicht eine Vielheit, sondern nur eine Person, als wäre er nicht der Chor, sondern der Dichter selbst. Fünfzig Knaben, die nicht wie fünfzig, sondern wie Einer, nicht wie Knaben, sondern wie ein weisheitschwerer Mann reden, kann ich mir so wenig vorstellen wie einen Dichter, der Eigenstes statt selbst, lieber von Vielen vortragen läßt, die nun aber doch nicht Viele, sondern nur Einer, nicht der Chor, sondern der Dichter sein sollen. In der Tat hat Pindar in den Jungfernliedern sicherlich nicht so getan: wie könnte je einer Jungfern alt Mann reden lassen? Auch in einigen Paianen und wenigen Epinikien hat er sich seiner Person entkleides und aus dem Sinne von Abderiten, Kyrenäern, Aigineten gedichtet. Meist aber spricht eine Person in der Einzahl bei Pindar, Bakchylides, Ibykos, selten eine Vielheit. Es sang diese Lieder also nicht der Chor, sondern ein Sänger sang sie dem Chor. Wenn Bakchylides (XII 190) sagt: 'singt, ihr Jungen, den Sieg des Pytheas', so schließt er ihre Mitwirkung bei diesem seinem Liede ebenso aus wie Pindar (J VIII 1) 'dem Kleandros, ihr Jungen, soll Einer den Komos beginnen'. Daß der Sänger allein dem Chor zum Tanze singt, ist nichts Neues. Alkman hats getan, in der Odyssee singt der blinde Demodokos dem tanzenden Phaiakenchor von Ares und Aphrodite und in der Schildbeschreibung der Ilias kommt ein Bild vor, das Knaben und Mäd-

chen im Kettentanz zeigte zu Lied und Laute des Sängers. Nur unter dieser Voraussetzung wird verständlich, wie Pindar, Bakchylides oft so ganz persönlich reden konnten. Sie machen da keinen Unterschied, ob sie ein großes Chorlied dichten oder ein Liedchen beim Wein zu singen, das auch in der strophischen Form jenem gleicht. Nur Pindar selbst kann in Athen zum Tanz des Chores der Fünfzig am Dionysosfest gesungen haben (Frg. 75): 'Her zum Tanz, Olympische Götter, und sendet hehre Anmut, die ihr den vielumgangenen opferreichen Nabelstein im heiligen Athen begeht und den kunstvollen berühmten Marktplatz, Veilchengebundene Kränze nehmt und lenzgepflückte Gesänge, und mich seht, der ich gottgetrieben mit der Pracht der Gesänge hierher komme zum Efeuumwundenen Bromios'. Viele Epinikien des Pindar wie Bakchylides sind voll von persönlichsten Angelegenheiten, Sorgen, Hoffnungen, Meinungen der Dichter und ohne Umschweife reden sie in erster Person 'ich sage, ich hoffe, ich wünsche'. Das gewinnt nur Leben, wenn wir es vom Dichter selbst gesungen denken, es verliert die Unmittelbarkeit, wird unverständlich, wenn ein Chor das vortragen soll. Der Chor hat die Epinikien wie die anderen Gesänge nur mit seinen Tanzbewegungen begleitet. Es kann sogar zweifelhaft werden, ob die Epinikien wirklich stets von tanzenden Chören begleitet waren, ob nicht gelegentlich sich Dichter und Gefeierter mit dem Einzelgesang begnügt haben. Ja, es ist sogar sicher, daß einige Lieder überhaupt nicht gesungen, sondern nur schriftlich übermittelt worden sind, nichts anderes als Briefe waren, als solche auch schwerlich mit Musiknoten versehen. So sagt Bakchylides (V 10) 'einen Hymnus wob mit den tiefgegürteten Charitinnen ein Gastfreund und sendet ihn von heiliger Insel in eure Stadt', oder Pindar (O VI 90) 'denn als rechter Bote kommt dieser Musenbrief' und (P II 67) 'leb wohl! dies Lied wird wie phoinizische Ware über das graue Meer gesandt'. Wie könnte das je ein Chor gesungen haben? Ebenso sicher ist, daß sie auf weite Verbreitung, also durch schriftliche Mitteilung ihrer Gedichte rechneten. Denn da diese nicht leicht sich einprägen, sind nur so Stellen zu verstehen wie diese: 'wenn dies Lied wirklich die voll blühende Kleio mir einflößte, werden erfreuliche Gesänge es allem Volke künden' (Bakchylides XII 230), oder 'schneller als mutiges Roß und beflügeltes Schiff werde ich auf allen Wegen die Botschaft senden, wenn ich mit gesegneter Hand auserlesenen Charitengarten bestelle' (Pindar O IX 25).

125. Achill, dem Briseis einschenkt. Von der weißgrundigen Euphroniosschale. Um 470. Berlin, Altes Museum.
(Nach Pfuhl, Malerei der Griechen III.)

Die Chordichtung hat nach dem Urteil der Alten in Pindar ihren Höhepunkt erreicht. Aber sie ist da auch am Ende ihrer Entwicklung. Ihre strophische Form hat eine Vollendung erreicht, über die nicht mehr hinauszukommen war, sie hat sich losgelöst von den Grundbedingungen ihres Seins, von Tanz und Musik.

Pindar und Bakchylides wenden für ihre Lieder die dreigegliederte Form an derart, daß auf je zwei genau entsprechende Strophen stets ein Abgesang, die Epode, in leicht variiertem Rhythmus folgt. Das ist ein Erbe der vorigen Generation: Ibykos, Simonides hatten sie, Alkman noch nicht. Diese Regel legt den Dichtern strengen Zwang auf: die Triade mußten sie füllen. Aber da sie sie in beliebiger Zahl aneinander reihen konnten, ist dieser Zwang doch dem nicht vergleichbar, der den Bildhauern das Giebelfeld gab. Es fehlt den Liedern strenge Komposition, zumal Pindar bewegt sich sehr frei. Nur nimmt im allgemeinen eine Sage die Mitte ein, Anrede und Preis des Siegers bilden Anfang und Schluß, der gern noch mit Ermahnung, Weisheit, auch mit persönlichen Angelegenheiten des Dichters bedacht wird. Es wird auch die Strophe nicht immer zur Gliederung des Gedankens benutzt, wie der alte Alkman

126. Außenbild einer Schale des Penthesileia-Malers. Um 460. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. (Nach Pfuhl, Malerei der Griechen III.)

es getan und ihre Zeitgenossin Korinna es noch tat. Im Gegenteil lieben es Pindar und Bakchylides — auch Ibykos tat es — die Sätze in die nächste Strophe oder Epode überzuführen. Nicht einmal die Triade wird von jenen beiden immer geschlossen: sie heben nicht selten wenige besonders gewichtige Worte dadurch hervor, daß sie sie als Satzschluß in den Anfang einer neuen Triade setzen. Dieses Gegenwirken gegen das rhythmisch scharf geprägte, musikalisch noch betonte Strophengefüge zeigt deutlich, daß es sich bereits zu überleben und zu zersetzen beginnt, was sich dann im völligen Aufgeben der Responsion vollendet. Dem entspricht die Abneigung, die Teile des Gedichtes klar voneinander abzuheben. Sie geht so weit, daß häufig der Übergang geradezu verwischt wird, indem die Sage an den Preis des Siegers oder eine allgemeine Sentenz in einem Relativsatz angeknüpft wird. Oder ohne jeden Übergang wird sie mitten in der Strophe jäh angereiht. Ebenso jäh wird oft die Erzählung abgebrochen. Nicht Unfähigkeit, klar aufzubauen, ist die Ursache. Wie wäre sie bei Zeitgenossen strengster Giebelkomposition wahrscheinlich? Kompositionskunst zeigt ja schon unsere Ilias voll entwickelt und von den Kleinepen, die sie verarbeitet hat, zeigen sie manche wie z. B. bei der Begegnung zweier Helden und ihrem Kampf. Jene Chordichter aber wollten also wohl durch dies Entgegenwirken von Satz und Strophe ihrem Werk einen neuen pikanten Reiz hinzufügen. Dasselbe hatten auch Sappho, Alkaios, Anakreon in ihren kleinen Strophen schon oft genug getan. Da nach jeder Strophe eine Pause eintritt und dieselbe Melodie, im Chorliede sogar dieselbe Tanzbewegung von neuem einsetzt, ist es ein Widersinn. Es führt notwendig entweder zur Auflösung der strophischen Gliederung, wenn Gesang beibehalten wird, oder zum Aufgeben des Gesanges und zur Rezitation, wie für das rezitierte Epos dies Enjambement seiner Hexameter bezeichnend ist. Auf diesem Punkt der Entwicklung ist es nicht mehr auffallend, daß das strophische Lied auf Tanz und Musik gelegentlich verzichtet, nur rezitiert, sogar als Brief verwendet wird.

Je nach der verschiedenen Bestimmung der Lieder war natürlich auch Ton und Anlage verschieden. Pindars Parthenien und Paiane sind auffallend einfacher als die Epinikien an

127. Mädchenchor. Kelchkrater aus Falerii. Um 460. Rom, Museum Villa Giulia.
(Nach Furtwängler-Reichold, Taf. 17/8.)

Sprache und Rhythmen. Sie haben ganz kurze Strophen. Das war wohl zum Teil bedingt durch die Prozession, die sie führen sollten. So paßt sich das zur Lorbeerprozession gedichtete (Frg. 104d) so unmittelbar ihren einzelnen Stationen an, daß es ein anschauliches Bild dieser Kulthandlung und sogar seiner Personen gibt, so lebendig wie nur noch Alkmans Jungfernlied. Aber es kommt wohl noch ein Anderes hinzu. Pindar dichtete für die Mädchen so einfach, damit sies verstünden und angemessen aufführen könnten. Er hat sich der Frauenpoesie angepaßt. Die Lieder seiner Zeitgenossin und Nachbarin Korinna von Tanagra zeigen noch größere Einfachheit: einfachste sich immer wiederholende Vierheber freierer Bauart in kurzen Strophen, deren Ende stets mit einem Sinnesabschnitt zusammenfällt. Dem entspricht die einfache Erzählung heimatlicher Sagen. Das ist volkstümliche Kunst. Mit Recht hat also Pindar den Mädchen nicht die Bildung zugetraut, wie den orchestisch und musikalisch ebenso wie gymnastisch ausgebildeten Junkern. Das erklärt auch wohl die einfachere Anlage der Paiane, während er bei seinen Dithyramben wie es scheint keine geringeren Ansprüche an die Aufführenden gestellt hat, wie bei den Epinikien: denn da konnte er auf geübteste Tänzer rechnen. Bakchylides' Dithyramben sind verschieden. Sein schönster für die Keer mit der Erzählung von Minos und Theseus hat komplizierteste Rhythmen. Aber in der Anlage sind sie alle einfacher als seine Epinikien, fast nur Erzählung, die gelegentlich gar nicht in Beziehung zu der festlichen Gelegenheit gesetzt ist. Umgekehrt haben Pindars Parthenien keine Erzählung, auch seine Paiane nicht alle im Sinne der Epinikien. Diese sind für unsere Kenntnisse die kunstreichsten Leistungen dieser Dichter.

Wie groß das Erbe an Form und Kunstmitteln war, das Bakchylides und Pindar von ihren

Vorgängern und Lehrmeistern übernommen, und zugleich, wie verschieden sie es angewandt haben, wie eigenwillig Pindar dies Überlieferte mit seiner persönlichen Art durchdrungen und umgestaltet hat, das lehrt am besten die Vergleichung der zwei Paare großer Siegeslieder, mit denen sie etwa 485 zur Feier des Nemeensieges des Aigineten Pytheas und 470 bei Hieron von Syrakus, seinen Wagensieg an den Pythien zu verherrlichen, in Wettbewerb getreten sind.

'Ich bin nicht Bildhauer', beginnt Pindar sein fünftes Nemeenlied, 'Prunkstücke aufzustellen, unverrückbar auf festem Sockel, sondern auf jedem Frachtschiff und Nachen, süßes Lied, wandle von Aigina fort, zu melden, daß noch bartlos Pytheas an den Nemeen gesiegt und seinen Ahnen, den Aiakiden und seiner Mutterstadt Ehre gemacht hat, die einst zu Ruhm gebracht Peleus und Telamon, und ihr Halbbruder Phokos. Ich scheue mich, Unrecht zu erzählen, wie sie (den Phokos umgebracht und) die Heimat verließen. Ich mache Halt. Nicht stets bringt Gewinn die unverhüllte Wahrheit. Schweigen ist oft das Weiseste. Soll ich aber Reichtum und Kraft und Krieg preisen, dann grabt mir hier weit die Sprünge. Ich habe leichten Schwung und über das Meer fliegen die Adler. Gern sang auch den Aiakiden auf dem Pelionberg der Musen schönster Chor und in ihrer Mitte schlug Apollon die Leier. Mit Zeus huben sie an und priesen die hehre Thetis und Peleus, wie ihn Hippolyta versuchte und dann bei ihrem Gatten Akastos verklagte, daß er sein Bette habe schänden wollen. Das Gegenteil war der Fall. Er hatte die Verführerin fortgestoßen in Scheu vor Zeus, dem Hüter des Gastrechts. Der hatte wohl Acht, gab ihm zum Lohn Thetis zur Ehe, überredete ihren Freier Poseidon, zu verzichten, der oft den Isthmos besucht, wo ihm zu Ehren Chöre erschallen und Wettkämpfe gefeiert werden.' Daran knüpft Pindar den Preis eines Verwandten des jungen Siegers, der sich Preise errungen, und ein Lob seines Fechtmeisters.

Wie ganz anders hat Bakchylides (12) seine Aufgabe angefaßt. Im verlorenen Anfang seines Liedes hat er irgend jemand prophezeiend eingeführt: in Nemea habe Herakles den Löwen bezwungen, hier würden einst Wettkämpfe stattfinden. Dann fährt der Dichter fort: 'Hier sprossen am Altar des Zeus der Nike Blüten, die Wenigen vielbeachteten Ruhm geben und über den Tod hinaus erhalten. Auch du, Pytheas, kommst mit dem Kranz von Nemea unter Flötenklang auf deine väterliche Insel zurück. O Aigina, dir gab Zeus Ehre in allen Wettkämpfen, hell wie eine Fackel fernhin leuchtend. Deinen Ruhm preist auch ein hochnackiges Mädchen, leicht wie eine Kitze über die Blumen mit den Genossinnen springend. Sie singen, die Jungfrauen, mit neuen Blüten bekränzt, deine Macht, o Herrin des gastlichen Landes, und die rosenwangige Endeis, die dem Aiakos Peleus und Telamon gebar. Deren Söhne Achill, den schnellen, und Aias, den Schildträger, will ich preisen, der (in Troia) auf dem Steven seines Schiffes stehend, den Hektor hemmte, die Flotte zu verbrennen, als Achill dem Agamemnon grollte. Die Troer wagten vordem ihr Ilion nicht zu verlassen, so lange Achill im Felde seinen Speer schwang. Wie der Nordsturm bei aufsteigender Nacht auf dunklem Meer den Mut der Männer beugt, mit dem Morgen läßt er nach und glättet das Meer, da blähen sich die Segel und unverhofft erreichen sie das Land: so faßten die Troer Hoffnung, als sie hörten, daß Achill wegen der Briseis in seinem Zelte blieb, verließen ihre Mauern, kamen ans Meer und färbten die Erde mit dem Blute ihrer Feinde. Toren, Sieg zu hoffen! Sie sollten unter den Händen der Aiakiden den Skamandros röten. Denn Tapferkeit wird nicht ausgelöscht, auch wenn sie vom Dunkel der Nacht verhüllt ist. Tapferkeit und Ruhm wohnen in Aigina mit weisen Gesetzen. Den Sieg des Pytheas singt, ihr Jungen, und die Schulung des Menandros, die schon viele zu Siegern in panhellenischen Wettkämpfen gebracht hat. Wen Neid nicht zwingt, soll den klugen Mann preisen. Menschentadel haftet an allen Taten, die Wahrheit aber siegt, die Zeit bringt das schöne Werk zur Geltung. Vergeblich mindert es die Zunge der Feinde. Diese neue Gabe schenke ich dir, Lampon. Hat sie mir wirklich die Muse eingeflößt, so werden sie liebliche Sänger allem Volke verkünden.'

128. Diskobol. Broncestatuette. New York, Metropolitan Museum. Um 460. (Nach Gisela Richter, Metropolitan Mus. of Art. Greek-Etruscan Bronces (1905) S. 49.)

Noch charakteristischer für die Eigenart der beiden Dichter sind die Gedichte, die sie 476 für Hieron, den Herrn von Syrakus, mit Aufbietung

aller ihrer Kunst gemacht haben. Die Verschiedenheit des Anfangs war dadurch bedingt, daß Pindar bei der Siegesfeier in Syrakus gegenwärtig sein Werk selbst vortrug, Bakchylides das seine aus der Ferne sandte. Er beginnt deshalb (5) briefmäßig mit feierlicher Anrede an den Feldherrn der Syrakusaner mit der Bitte, sein Lied kunstverständig zu betrachten, das er ihm zum Ruhme singe. Dann malt er prachtvoll, wie der Adler seiner Kraft vertrauend hoch in den Äther sich schwingt, furchtsam die Vögel sich ducken. 'So habe auch ich tausend Pfade, den Sieg eures Renners zu preisen, der in Olympia wie in Pytho allen voran zum Ziele sauste. Selig, wem Gott Teil gab am Schönen und mit beneidetem Schicksal ein reiches Leben zu führen. Denn ganz glücklich ist kein Mensch. Einst kam, erzählt man, Herakles in die Unterwelt, den Höllenhund heraufzuholen. Als er dort unter der Masse der Schatten den gewaltigen Meleager sah, legte er auf ihn an. Der wehrt ihm, und auf seine Frage, wer ihn zu erschlagen vermocht, erzählt er tränend in breiter Schilderung, wie Artemis in unversöhnlichem Zorn seinem Vater nach Kalydon einen fürchterlichen Eber gesandt, wie der erlegt, wie um sein Fell Kampf entbrannt sei, wie er, Meleager, ohne Absicht zwei Brüder seiner Mutter getötet und wie die eigene Mutter, sie zu rächen, das Scheit verbrannt habe, an dem sein Leben hing. Aus schwermütigen Gedanken, nie geboren zu sein sei das beste, reißt sich Herakles auf und fragt, ob nicht noch ein Weib desselben Heldenstammes lebe. Meleager weist ihm seine Schwester Deianeira.' Da bricht Bakchylides die Erzählung ab: 'Weißarmige Kalliope, halt an den schönen Wagen. Zeus besinge und Olympia, wo Hierons Roß gesiegt. Mit Wahrheit muß man ohne Neid loben, wie Hesiod gesagt: Wen die Götter ehren, dem folgt auch der Menschen Preis. So meine ich mit Recht dem Hieron ein Preislied zu senden, dem Zeus das Glück im Frieden bewahren möge.'

129. Demareteion. Dekadrachme von Syrakus, aus dem von Demarete, der Gattin Gelons von Syrakus 480 geschenkten Schatz geprägt.
(Nach W. Giesecke, Sicilia numismatica 12, 5.)

Pindar beginnt sein Lied, das erste Olympische, mit eigenartig geformten Vergleichen: 'Köstlichstes ist Wasser, Gold glänzt wie funkelndes Feuer aus dem reichen Besitz hervor, willst du Kampfspiele besingen, mein Herz, suche nicht Helleres als die Sonne, nicht einen vornehmeren Agon als Olympia. Das gibt weisen Dichtern Gelegenheit, Zeus zu preisen am reichen Herde des Hieron, dem Herrn Siciliens, der die Blüten aller Tüchtigkeit gepflückt, gefeiert von höchster Musenkunst, wie wir Männer sie oft am lieben Tische spielend pflegen. Nimm vom Nagel die Leier, zu singen, wie das Roß Pherenikos dem König von Syrakus den Sieg gewann in Olympia, der Gründung des Pelops von Lydien. Für ihn entbrannte Poseidon.' Nachdem er sich so noch weniger vermittelt als Bakchylides den Übergang zu einer Geschichte geschaffen hat, erzählt er sie nicht einfach, wie dieser, sondern er unterbricht sich. 'Viel Wunder gibt es, und manchmal trügt wohl auch der Menschen Rede weit über die Wahrheit, Märchen mit bunten Lügen schön geziert. Anmut, die alles Liebliche den Sterblichen bereitet, macht oft auch das Unglaubliche glaublich. Es ziemt aber dem Manne, über die Götter Gutes zu sagen. Sohn des Tantalos, entgegen dem Früheren will ich von dir reden. Als dein Vater die Götter, die ihn bewirtet hatten, zum Mahl geladen, da raubte dich Poseidon, von Liebe bezwungen, auf goldenem Wagen. Verschwunden bliebst du. Da raunte ein neidischer Nachbar, daß dich die Götter geschlachtet und gegessen. Mir ists unmöglich, einen der Seligen gefräßig zu nennen. Ich kehre mich ab. Wenn je einen Sterblichen die Olympier ehrten, so war es Tantalos. Aber übermütig wurde er, entwandte Nektar und Ambrosia und teilte die Götterspeise, die ihn unsterblich gemacht, seinen Zechgenossen mit. Da hängte Zeus einen gewaltigen Stein über sein Haupt, den er immer wegzustoßen strebt und so in alle Ewigkeit nie mehr froh werden kann. Torheit, zu glauben, daß unsere Taten den Göttern verborgen bleiben! Deshalb haben sie seinen Sohn wieder zum kurzlebigen Stamm der Menschen getan. Als dem nun der Bart sproßte, gedachte er, Hippodameia zu freien, und bat am Meeresstrande einsam in der Nacht den tiefdröhnenden Dreizackherrn: 'Wenn Liebesgunst Dank verdient, Poseidon, so hemme des Oinomaos eherne Lanze und gib mir schnellsten Wagen, denn dreizehn Freier seiner Tochter ermordete er schon. Den Feigen nimmt nicht die Gefahr. Wozu soll der Sterbliche ruhmloses Alter im Dunkeln kauernd zwecklos verbrüten, alles Schönen bar? Ich wills wagen. Du gib gutes Gelingen.' Der Gott gab ihm einen goldenen Wagen und geflügelte Rosse. Er gewann den Sieg und die Braut. Sechs Söhne gebar sie ihm.

130. Kopf eines Wagenlenkers vom Weihegeschenk der Herren von Syrakus. Delphi, Museum. Um 470. (Photo Alinari.)

Blutspenden genießt er jetzt in seinem Grabe am Alpheios. Weit sichtbar ist der Ruhm der Olympiaden in Pelops Rennbahn. Der Sieger hat sein Leben lang honigsüße Heiterkeit. Ich aber muß ihn kränzen mit Äolischem Liede. Ich weiß, daß ich nie einen Kunstverständigeren und Machtvolleren schmücken werde mit der Hymnen herrlichem Faltenkleide. Gott waltet gnädig über deinem Streben. Läßt ers nicht, hoffe ich noch deinen süßeren Wagensieg am Kronion zu singen. Mir pflegt die Muse kräftigstes Geschoß. Die Einen sind in diesem, in anderen Andere groß, das Höchste gipfelt sich den Königen. Nicht noch weiter blicke. Dir sei beschieden, weiter auf der Höhe zu wandeln, mir, mit Siegträgern zu verkehren, berühmt durch meine Dichterweisheit bei den Hellenen überall.'

Bakchylides' Lieder, in ruhigem Gleichmaß dahinfließend, machen einen einheitlich stilvollen, beruhigenden Eindruck, sie bringen den Hörer in eine Stimmung, der er sich gern hingibt und die er auskosten kann. Pindar kann das nicht, will es vielleicht nicht, er läßt nicht zur Ruhe kommen, ruckweis stößt er vor und reißt ab. So beginnt er im Hieronliede von Pelops, um sich sofort zu unterbrechen. So schlägt er im Aiginetengedicht das Thema des Phokosmordes an, aber nur, um es zu verlassen. Er hat das zur Manier gesteigert, rollt gelegentlich einen Katalog von Themen auf, ohne eins zu behandeln. Eine künstlerische Absicht ist nicht erkennbar, es müßte denn die Flucht vor dem Üblichen sein. Pindar will um jeden Preis anders sein. Und doch bleibt er, mußte er wohl bleiben in der festen großen Form des überlieferten Liedstils. Man kann ihn nicht bequem genießen wie Bakchylides. Dieser erzählt das Überlieferte und freut sich daran, Pindar stellt sich darüber, dagegen, kritisiert, drängt seine Weisheit auf, um dann mit einem neu empfundenen Bilde zu überraschen. Es sind gegensätzliche Charaktere mit entgegengesetztem Kunstwollen.

Bakchylides ist Stiltypus, Pindar Persönlichkeit. Dieser hätte vielleicht reinere Wirkung erzielt, wenn nicht die Wucht einer altehrwürdigen höchst ausgebildeten Kunstüberlieferung auf ihm gelastet hätte; jener, nicht schöpferisch, wird gerade durch sie gehalten und gehoben, er gibt sich ihr willig hin und leistet einheitlich Schönes, indem er sie mit künstlerischem Verständnis ausübt.

Wie alt die Kunst schon geworden war, zeigt überraschend die Verwendung der doch wahrlich deutlichen Worte 'nimm vom Nagel die Leier' als tote Formel. Das sind sie, wenn Pindar sie erst mitten in der Gegenstrophe anbringt (O I 18). Um so peinlicher wirkt es, als Jeder dabei des anschaulichen Bildes in der Odyssee gedenkt, wo der Phaiakensänger nach dem Mahl die Leier vom Nagel nimmt und dann sein Lied anstimmt.

So verschieden diese für denselben Zweck gedichteten Lieder anmuten, so viel Verwandtes haben sie doch in der Form. Das tritt in den Originalen sehr viel deutlicher hervor als in der dürftigen Wiedergabe. Sie mußte die strophische Gliederung verwischen, die für beide verbindlich ihnen gleiches Gepräge gibt. Sie läßt natürlich auch den Stil nur undeutlich durch-

schimmern, zeigt aber doch, daß er in manchen Zügen beiden gemein ist, also überkommenes Erbe. 'Veilchengekränzte oder veilchenlockige Musen', das Besteigen ihres oder der Charitinnen Wagens, das 'Feinste' der Rosen usw., 'honigtönend' und dergleichen braucht so gut wie sie auch ein sonst verschollener Chordichter Antigenes. Der gemeinsame Schatz solcher prunkenden Wendungen war vermutlich größer als wir zeigen können. Majestätische Pracht der Sprache war wie ihre dialektische Färbung von ihren Vorgängern schon nach Homerischem Vorbild ausgebildet. Silbenreiche, schönklingende, phantasieanregende Beiworte werden jedem Namen nicht nur, jedem bedeutenden Worte zugefügt, gelegentlich sogar gehäuft. Treffende zu wählen, neue zu bilden, Abwechslung zu schaffen war die Kunst. Sie ist schwer. Auch Pindar ist sie nicht immer gelungen. Bakchylides häuft die Beiworte hier und da bis zu vieren zu einem Namen, läßt auch leere mit einlaufen. Oft verwendet er Homerische, seltener Pindar, und wenn auch beide übliche Verbindungen zu vermeiden suchen, so lehnt sich Bakchylides doch mehr an Homerische Elemente an. Auch Homerische Wendungen hat er viel in leichter Umbildung. Pindar ist spröder, eigenartiger. Ausgetretene Pfade zu meiden, greift er zu gesuchten Wendungen. Statt zu sagen 'Liebenswürdigkeit tut es dem Honig gleich' sagt er (P VI 52) 'der gelochten Arbeit der Bienen'. Verglich man den Tempelgiebel einem Adler mit ausgebreiteten Schwingen, so wagt Pindar (O XIII 20) 'wer hat den Göttertempeln den doppelten Vogelkönig aufgesetzt?' Statt 'siegreicher Wettkämpfer' sagt er einmal (N V 42) 'der in die Arme der Nike', ein andermal (J II 26) gar 'der in den Schoß der goldenen Nike fiel'. Hier ists recht deutlich, wie Pindar stets zu neuern sucht, auch Geschmacklosigkeiten nicht scheut, um nicht üblich zu scheinen. Er leidet unter dem großen Erbe überlieferter Kunst, nicht anders als zweihundert Jahre später Kallimachos. Alternde Kunst wird eben entweder hohl oder manieriert. Bakchylides hat das Barocke vermieden, er blieb lieber im Geleise. Ihm mangelte trotzige Eigenart, aber gewiß erschienen ihm auch solche Entgleisungen mit Recht stillos. Geschmackvoll finden wir es allerdings auch nicht, wenn er sich die 'honigzüngige Nachtigall von Keos' nennt.

131. Tetradrachmon von Naxos auf Sicilien. Um 470. (Nach W. Giesecke, Sicilia numismatica 5, 11.)

In Gleichnissen schwelgt das Epos: es führt sie gern breit aus, malt ein packendes Bild, das sich selbständig ablöst. Bakchylides hat das übernommen und mit glänzender Schilderungsgabe seinen Liedern köstlichen Schmuck gegeben. So im prächtigen Bilde des aufschwebenden Adlers oder des nächtlichen Seesturms und des rettenden Morgens. Pindar hat selten und nur knapp zusammengedrängte Gleichnisse, die er öfter auch häuft und vermischt. So verdirbt er die Anschaulichkeit, wird bizarr. Es ist das eine der charakteristischsten Eigenheiten Pindars. Schwer verständlich, noch schwerer genießbar sind solche Stellen. Man hat sich mit Recht gehütet, sie nachzuahmen, mit Recht sind sie von Antiken und Modernen getadelt. Es erklärt sich diese Manier teils daraus, daß Metaphern zum Stil gehörten und von Pindar gern weitergebildet und oft angewandt nicht oder kaum mehr als solche empfunden wurden, teils daraus, daß ihm 'ein ständiges Schweben auf der Kippe zwischen Bild und Begriff, ein Schillern hinüber und herüber zwischen Übertragenem und Eigentlichem, ein sprödes Zögern bei der Wahl zwischen schönem Schleier und der Sache selbst eigen ist.' So bezeichnet er (N III 77) sein Gedicht als 'Honig gemischt mit weißer Milch, besprengt von Tau, einen sanglichen Trank in

132. Apoll schützt seine Mutter Leto vor Tityos. Innenbild einer Schale. Um 460. München, Museum für antike Kleinkunst. (Nach Furtwängler-Reichold, Taf. 55.)

äolischen Flötentönen'. Recht eindrücklich will er die Erhabenheit der untrüglich wahren Rede des Zeus betonen und sagt (O VII 68) 'es endeten die Gipfel der Worte in Wahrheit fallend.' Oder er sagt von den Dichtern (J II 2) 'sie bestiegen mit berühmter Leier den Wagen der goldgekrönten Musen und schnellten hurtig vom Bogen honigstimmige Knabenhymnen'. Hier treten sich die Gleichnisse den Saum ihres Prachtkleides ab. Nur durch dies Gedränge erzielt Pindar neue Wirkung, denn jedes ist gebräuchlich: der Vergleich des Liedes mit dem Wagen, den die Musen lenken, der Süße mit Honig, des Besingens mit dem Schießen nach einem Ziel. So sagt er (O II 88) 'halt jetzt auf das Ziel den Bogen, mein Herz, wen treffen wir aus sanftem Sinn gepriesene Pfeile sendend?' oder (J IV 47) 'viele Geschosse hat meine hell tönende Zunge', auch da nur durch ein Wort das Gleichnis anklingen lassend, statt es anschaulich zu machen. Anschaulichkeit ist eben nicht die Stärke seiner Poesie. Seine wenigen anschaulichen Bilder sind z. T. ererbt wie der Adler mit der Beute in den Fängen (N III 81). Herrlich aber: 'weit übers Meer schwingen sich die Adler' (N V 21). Gehört, nicht gesehen ist das Gleichnis 'Geboren ist der rechte Dichter, die gelernten sind laut und schwatzen Leeres wie die Krähen gegen des Zeus göttlichen Vogel' (O II 88). Wie bildhaft klar malt Bakchylides dagegen dies Bild aus (V 18—30). Und wie anschaulich sind die Bilder des Ibykos und Alkman. Aus beschränktem Kreise holt Pindar seine wenigen Gleichnisse: Wagen, Schiffe, Gebäude, Fluß, Fruchtbaum, Honig, Speis und Trank und Gold. Er spricht vom Kränzen und Pflücken, aber Blumen durchduften seine Verse nicht. Es fehlt Zartheit und Anmut seinem harten, mühsam ringenden Wesen, wie er es ja auch vermieden hat, seinen Liedern durch Klangfiguren Wohllaut zu geben.

Auch in der Kunst der Erzählung haben beide, so verschieden sie gerade hier sich geben, manches gemein. Vor allem die liedhafte Kürze in Anfang, Schluß und Übergängen. Mitten hinein gehts in die Handlung, keine Beschreibungen und Vorstellungen. Einzelne Szenen, meist nur eine wird dann um so einläßlicher dargestellt. Nicht aber in breiter Erzählung, sondern knapp auch sie, am liebsten in Rede und Gegenrede. Die Sage wird als bekannt vorausgesetzt, wars auch gewiß. Die Kunst bestand darin, ihr neue Seiten abzugewinnen.

Dieselbe Aufgabe hatte auch das späthomerische Epos gehabt. Gleiche Kunstgriffe werden

hier wie da angewandt. Gern lassen diese Dichter den Helden selbst erzählen, oder sie wenden die Form der Prophezeiung an. Auf jene Weise erhält die Geschichte den Reiz des eigenen Erlebnisses, bekommt den Schein der Wahrheit, Unmittelbarkeit, ein neues Ethos. Die Prophezeiung gibt ihr die Weihe des Visionären, hebt ihre Bedeutung, und leicht geben dunkle Orakelworte eigene Färbung. So hat Bakchylides einmal Kassandra eingeführt, so läßt Pindar in der vierten Pythischen Ode Medea den Argonauten die Gründung Kyrenes wahrsagen, an dessen König sie gerichtet ist. Hier zeigt sich eine weitere Eigentümlichkeit: Vorweg nimmt der Dichter das Ende der Erzählung, dann erst holt er in breiter Ausführung die Vorgeschichte nach. Es ist das längste der Pindarischen Gedichte. Und diese Vorgeschichte gehört zum Eindrucksvollsten, was er gedichtet hat. Mit Fragen bahnt er sich den Weg, ein beliebtes Mittel in dieser Lyrik einen Übergang zu gewinnen, oder die Aufmerksamkeit zu erregen. Auf den wimmelnden Marktplatz von Jolkos werden wir versetzt, als Jason ankommt und sein böser Oheim in ihm den erkennt, vor dem ein Orakel ihn gewarnt. In zweiter Szene fordert Jason, von seiner Sippe geleitet, sein Erbe, stellt der Oheim die Bedingung, daß er das goldene Vließ aus Kolchis hole. Feierliche Abfahrt der Argo. Glücklich durchfährt sie die zusammenschlagenden Felsen. In Kolchis gewinnt er mit Heras Zaubervogel Medeas Liebe, bewältigt die feuerschnaubenden Stiere und den Drachen, der das Vließ hütet. Dann führen wenig Worte die Fahrt zu Ende und erreichen den Anschluß an Medeas Prophezeiung, mit der Pindar begonnen hatte.

133. Achill und Penthesileia. Innenbild einer Schale. Gegen 460. München, Mus. f. antike Kleinkunst. (Nach Furtwängler-Reichold Taf. 6.)

In derselben Art leitet auch Bakchylides gern seine Erzählung mit ihrem Ende ein. So schickt er seiner Erzählung (3), wie Kroisos, als er Reich und Burg im Persersturm verloren sieht, den Scheiterhaufen mit Weib und Kind besteigt und den Undank der Götter anklagend die Fackel hineinwirft, voraus: 'ihn hat Apoll gerettet'. Und nicht anders ist sein Meisterstück aufgebaut, die Selbsterzählung des Meleager im 5. Liede auf Hieron. In den Hades versetzt er die Hörer, unter die schauernden Schatten, reißt sie sogleich hin zur Bewunderung der Heldengröße Meleagers, vor dessen Schatten sogar Herakles erbebt. Dann erst läßt er ihn sein Schicksal erzählen und rührt mit Herakles auch die Hörer zu Tränen. Solche Wirkung hat Pindar nie erreicht. Auch mit der köstlichen Erzählung in einem Dithyrambos (16) des Bakchylides kann sich Pindar kaum messen. 'Das dunkle Schiff mit Theseus und zweimal sieben Jonierkindern schnitt durchs kretische Meer', beginnt er, 'denn Nordwinde fielen ins Segel. Da stachelte den Minos die Begierde, er zügelte nicht mehr seine Hand und berührte die weiße Wange der Jungfrau. Auf schrie Eriboia nach Theseus. Der

sahs'... Welch herrlicher Eingang! Nun tritt der jugendliche Held, zum Opfer für den Minotaur wie die anderen bestimmt, dem stolzen Kreterkönig trotzig gegenüber, Göttersöhne beide; Rede und Gegenrede. Dann donnert sein Vater Zeus. Theseus aber, des Meergottes Sohn, vollbringt das Wunder, bringt aus dem Meer den Aphroditekranz herauf, den ihm auf tiefem Grunde im Palast der Meermädchen die Göttin Amphitrite selbst gegeben. Auch da läßt uns der Dichter alles miterleben: wir staunen mit der Schiffsmannschaft über des Jünglings kühnen Trotz, zittern mit ihnen, als Theseus über Bord springt, und fühlen uns mit ihnen erlöst, als sie den Aufsteigenden umjauchzen. Auch Pindar hat dies Mittel, den Hörer zu zwingen, sich mit Nebenpersonen der Geschichte zu identifizieren und mit ihnen zu staunen, zu fürchten, zu weinen, zu jubeln angewandt, aber nur nicht mit so Stimmung zwingender Kraft. Er ist kühler, zurückhaltender. Ja, er zerstört gelegentlich gar durch seine Kritik die Wirkung, wie in der Geschichte von Pelops und Tantalos. Er hat nicht die Erzählerfreude des Joniers. Es galt ihm eben immer Wahrheit und Sittlichkeit mehr, als alle bunte Schönheit der Fabel. Dafür hat er aber eine freundliche Eigenschaft, die dem Bakchylides fehlt: er hat Humor, wenn er ihn auch nur selten hervorlugen läßt. Es scherzt gelegentlich der ernste Dichter, sogar heroischen Sagen gibt er so neue Würze, scherzt mit jener archaischen, etwas steifen und gebundenen Anmut, die der bildenden Kunst der Zeit liebenswürdigen Reiz verleiht. So erzählt er dem Telesikrates von Kyrene, der 474 an den pythischen Spielen als Waffenläufer gesiegt hatte (P IX), von der Nymphe Kyrene, Hypseus' Tochter, die Apollon aus Thessalien an die Küste Afrikas entführt hat. Die kühne Jägerin sieht der Gott staunend mit einem Löwen waffenlos ringen. Da ruft er Chiron aus seiner Höhle, sie mit ihm zu bewundern, fragt nach ihrem Geschlecht und ob es recht sei, sie zu ergreifen und 'aus ihrem Lager die honigsüße Blüte zu pflücken'. Der weise Kentaur erwidert ihm lachend: 'heimlich sind die Schlüssel zur heiligen Liebe und es schämen sich Götter und Menschen, des süßen Lagers zum ersten Male zu werden teilhaftig. Und so hat dich, den nicht Lüge berühren darf, nur eine wonnige Begierde getrieben, dies Wort zu sprechen. Du fragst nach der Herkunft des Mädchens, o Herr? der du das rechte Ende von allem weißt und alle Pfade, wie viel Frühlingsblumen die Erde emporsendet und wie viel Sand im Meere und in Flüssen die Wellen und die Winde rollen, und was künftig ist und von wannen es sein wird, du siehst es wohl. Wenn ich mich aber mit dem Weisen messen soll, so will ichs sagen.' Und nun weissagt der Kentaur, daß Apoll die schöne Maid an Libyens Küste tragen wird, wo er sie zur Herrin des Landes machen und mit ihr einen Sohn zeugen wird, den Hermes den Horen und der Gaia zur Pflege bringen wird, ihn unsterblich zu machen, den Hirtengott Aristaios.

134. Leier spielender Apollo aus Pompei, Kopie einer griechischen Bronze um 460. Neapel, Nationalmuseum.

135. Der singende Orpheus. Mischkrug um 460. Berlin, Altes Museum. (Nach 50. Berliner Winckelmannsprogr. Taf. 2.)

Humor ists doch auch, freilich wieder mit steifer Feierlichkeit vorgetragen und so dem hohen Ton des Liedes angepaßt, wenn Pindar im 6. olympischen Gedicht auf den Jamiden Agesias, der sich des Sieges eines Mäulergespannes freute, dessen Kutscher anredet: 'Phintis, schirre mir an die Kraft der Mäuler schnelle, auf daß wir glatten Pfades den Wagen fahren und ich komme zu dieser Männer Ursprungsland. Denn sie vor anderen verstehen den Weg zu führen, empfingen sie doch in Olympia den Siegespreis; so ists denn not, ihnen die Tore der Gesänge aufzutun. Nach Pitana an des Eurotas Furt muß ich heute kommen zu guter Stunde'. Humor solls doch auch wohl sein, wenn er in demselben Liede das Urteil herausfordert: 'ob ich dem alten Schimpf in Wahrheit entgehe 'böotisches Schwein'. Denn ein rechter Bote geht dieser Brief, der schönlockigen Musen süß Gefäß helltönender Gesänge'!

Großes Gewicht haben Pindar und Bakchylides auf feierlich prächtigen Anhub ihrer Lieder gelegt. An den Schluß setzen sie keinen starken Akzent mehr: in einem Segenswunsch, Weisheitsspruch oder auch einer Selbstempfehlung — dies alter Sängerbrauch — lassen sie sie ausklingen. Zu Anfang rufen sie oft, wie Homer es tat, die Muse oder eine andere Gottheit mit priesterlichem Pomp an, wenn auch nur Nike oder Fama oder eine wesenlose Theia. Pindar aber hat statt dessen mehrfach unvergeßliche Bilder von ergreifender Schönheit an den Anfang gestellt (O VI). 'Wie wenn wir mit goldenen Säulen die Vorhalle stützend ein ansehnliches Haus bauen, tut es not, zu Beginn des Werkes ihm eine weithinleuchtende Stirnseite zu geben'. Das hat er getan und Köstlichstes gerade da geleistet. Wie prächtig und innig zugleich ist der Anfang der 7. olympischen Ode: 'Wie wenn Einer eine Schale aus reicher Hand, gefüllt mit dem Tau des Weinstocks, dem jungen Eidam schenkt, vortrinkend den Gruß von Haus zu Haus,

von gediegenem Golde, seiner Schätze bestes, die Verschwägerung zu ehren — beneidet macht es ihn den Freunden — so sende auch ich flüssigen Nektar, Musengabe den preistragenden Männern zu, süße Frucht meines Sinnens, und spende den Siegern in Olympia und Pytho'. Die berühmtesten Strophen Pindars sind der prachtvolle Anfang seines 1. phythischen Liedes auf Hierons Wagensieg von 470 mit der erhabenen Schilderung der Macht der Musik. Es ist nach Form und Inhalt die großartigste Ausbildung der herkömmlichen feierlichen Anrufung. Hier ruft er die Leier statt der Muse an, sie soll die neue Stadt Aitna am Fuße des Feuerberges und ihren Gründer Hieron feiern. Aber die Leier sieht er in Apolls Händen und sieht die Wirkung ihrer Klänge auf die Olympier und den Götterfeind, den Zeus nach schwerem Kampf unter den Aitna gekerkert hatte, und so gewinnt er unmerklich den Übergang zu seiner Aufgabe. Die archaische Pracht der Sprache, gar die Majestät der gravitätischen Rhythmen ist nicht wiederzugeben. Sie beginnen würdevoll gewichtig, werden allmählich lebhafter, zumal gegen Ende der Strophe und nach und nach in der Epode, diese Periode variierend

— ⏑— — — ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

χρυσέα φόρμιγξ Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων

Ich verzichte auf Übersetzung, die getreu, unserer Sprache Unerträgliches zumutet, oder sich ihr anpassend die herbe Eigenart Pindars verwischen würde, und gebe nur ungefähr das Bild und die Linienführung bis zum eigentlichen Thema des Liedes.

'Goldene Leier, Apollons Spiel zu der Musen Gesang! Nach dir tritt an der Chor, die Freudenfeier zu beginnen, deinen Tönen gehorchen die Sänger, wenn du mit schwingenden Saiten den Einsatz gibst. Selbst den Blitzstrahl löschest du, es schläft auf dem Szepter des Zeus der Adler, der Vögel König, seine Flügel erschlaffen, du schlossest ihm die Augen, und schlummernd wiegt er den schimmernden Rücken unter deinen Klängen. Auch der gewalttätige Kriegsgott läßt seinen Speer und und heilt sein Herz in dämmerndem Lauschen. Der Zauber der Musik bestrickt auch der Götter Sinne durch die Kunst Apolls und der Musen. Alle Feinde des Zeus aber entsetzen sich, wenn sie der Pieriden Stimme hören, so der im schrecklichen Tartaros liegt, der hundertköpfige Typhos. Eine Höhle Kilikiens zog ihn auf; jetzt bedrücken die Berge über Kyme und Sicilien seine zottige Brust, und fest hält ihn die himmelhohe Säule des Aitna, Amme ewigen Schnees. Aus seinen Schluchten brechen Feuerströme. Tagüber gießen sie Rauch hervor, aber nachts rollt rote Flamme krachend Felsen ins Meer. Jenes Ungeheuer sendet die Feuerfluten empor, ein Wunder zu sehen, ein Wunder zu hören, wie es in den dunkeln Gipfeln und am Boden des Aitna gefesselt ist, und das zackige Felsenbett ihm den Rücken stachelt, daß er zuckt und Berg und Land erschüttert. Sei es, Zeus, sei es dir zu Gefallen, der du diesen Berg hütest, des fruchtbaren Landes Stirn. Es ehrte die nachbarliche Stadt, die seinen Namen trägt, ihr Gründer, denn in der pythischen Rennbahn ließ er sie ausrufen, als der Herold Hierons Wagensieg verkündete ...'

b) THEOGNIS

Aus derselben Adelsgesellschaft, für die Pindar und Bakchylides ihre Epinikien dichteten, aus derselben Zeit des sinkenden Rittertums stammen die Elegien des Theognis. Zeigen jene es in seinem Glanz, so diese im harten Kampf um seine Rechte und sein Dasein gegen das mächtig aufsteigende Volk. Ein Megarer war Theognis, um 500. Die Perserkriege hat er noch erlebt: er betet um Götterschutz für sein Megara voll Besorgnis ob der Uneinigkeit der Griechen (773). Nirgends tritt der Aristokratenhaß gegen den Demos so hart und unversöhnlich hervor wie bei diesem dorischen Ritter. Seine Standesgenossen sind die 'Guten', voll Ver-

achtung blickt er auf die 'Schlechten'. Grimmig erlebt er die Umschichtung der Gesellschaft. Für ihn ists ein Sprengen alles Rechts und aller Ordnung (55): 'Sie, die früher ein Ziegenfell um die Lenden draußen vor der Stadt wie die Hirsche weideten, sie sind jetzt die Herren; wer mags mit ansehen?' 'Schwanger geht die Stadt: ich fürchte, sie gebäre einen Tyrannen' (39, 1081). Da bersten die alten Standesschranken. Um reich zu bleiben opfern manche Adlige ihr reines Blut, heiraten Plebejer und Plebejerinnen (183). Freilich köstlich ist Besitz. Unbegreiflich, daß Götter ihn auch 'Schlechten' geben. Härter als Alter und Krankheit bändigt Armut den 'Guten', 'sie fesselt ihm Arm und Zunge' (178). Rührend ist die bittere Klage um sein Gut, das ihm der Umsturz genommen (1197). Er hört den hellen Vogelschrei, der den Beginn der Feldbestellung kündet: da schlägt es ihm aufs Herz, daß andere seine Äcker haben und nicht ihm seine Maultiere den Pflug ziehen. Rührend die Klage des Verbannten (783): ich kam ins Sicilische Land, kam in Euböas Rebengefilde und nach Sparta, der herrlichen Stadt des schilfnährenden Eurotas, und freundlich nahmen alle den Ankömmling auf; aber keine Freude daran kam mir ins Herz: nichts Lieberes gibt es als die Heimat'.

136. Symposiast singt den Vers des Theognis *ὦ παίδων κάλλιστε.* Innenbild einer attischen Schale. Um 500. Athen, Nationalmuseum (Nach Athen. Mitt. 1884. Taf. 1.)

All diese Gedichte sind kleine Elegien von wenigen Distichen. Jede stand für sich allein, ein geschlossenes Ganze. Beim Trinkgelage sind sie vorgetragen in Gesellschaft der Standesgenossen. Sie haben sich in aristokratischen Kreisen bis ins IV. Jahrhundert gehalten. Auf den Autor wurde da wenig Wert gelegt. So ist denn manches Ältere, auch einiges Jüngere aufgenommen, das derselben Sphäre entsprungen etwa denselben Geist atmete. Verse des Solon Tyrtaios Euenos sind nachweisbar, dies und jenes auch in doppelter Fassung. Köstliches ist darunter, manches trivial oder trivialisiert. Dem war solche in dauerndem Gebrauch gehaltene Dichtung leicht ausgesetzt, zumal die Elegie sich eng an die Sprache des Homerischen Epos anschließt und gerade diese Art, die so oft gleiche Themen behandelt, feste Wendungen wieder und wieder verwendet. Manches aber ist eigen geformt. Wie viel dem Theognis gehört, ist deshalb nicht mit Sicherheit zu sagen. Ist auch nicht von großer Bedeutung. Denn sein Standesdünkel, seine Lebensanschauung, sein Schicksal sind typisch für den Gesamtcharakter wie der Gesellschaft so der Sammlung. Gewiß hat sein Buch den Grundstock gebildet. Er hat es selbst zusammengestellt wie einst Hesiod seine Rügen wider seinen Bruder. Stolz auf seine Leistung nennt er seinen Namen und verkündet (20), daß er sein Siegel durch die Anrede 'Kyrnos' seinen Versen aufgedrückt habe, auf daß sie niemand entwenden könne, jeder den Megarer Theognis erkenne, 'berühmt bei allen Menschen; doch meinen Mitbürgern vermag ich nicht allen zu gefallen: kein Wunder, auch Zeus machts mit seinem Regen nicht allen recht.' Kyrnos ist sein geliebter Knabe. Ihn zu seinen ritterlichen Anschauungen zu erziehen, betrachtet er als rechter Dorer und echter Päderast, als seine heilige Aufgabe. Ihm hat er, 'was er selbst als Knabe von den 'Guten' gelernt', die alte starre stolze Herrenmoral gesungen. Die leicht faßlichen Verse sollten gesammelt zugleich ein Ritterspiegel für alle Junker sein. Es ist wohl das erste Buch der Art gewesen. Mahnreden und Tugendspiegel für die Jugend hatte es schon früher gegeben. Aber sie waren in mythische Form gekleidet. So gingen unter Hesiods Namen Lebens-

137. Jünglinge beim Gelage. Innenbild einer Schale um 500. Boston, Museum of Fine Arts. (Nach Langlotz, Griech. Vasenbilder Taf. 6.)

regeln des Kentauren Chiron. Andere waren eingekleidet in Reden des Sehers und Helden Amphiaraos an seinen Sohn Amphilochos. Theognis hatte den Mut, aus dem Mythos in die gegenwärtige Wirklichkeit zu treten und statt einen Weisen der Vorzeit reden zu lassen, selbst die Verantwortung für seine Weisheit zu nehmen. Was der dorische Ritter seinem Geliebten war, Vorbild, Rater, Führer, hingebender Liebender zugleich, das führt Theognis in die Literatur ein. Das war eine Tat. Dankbar hat die gleichgesinnte Nachwelt sie anerkannt und sie aufs Schönste geehrt, indem sie seine Elegien weiter sang. Bezeichnend ists für den Gang der Kultur, daß die reaktionäre Aristokratie des demokratischen Athens, der Todfeindin Megaras, sein Andenken erhalten hat.

Es wäre müßig zu fragen, warum Theognis die poetische Form gewählt habe. Er konnte keine andere wählen. Nur zwischen der epischen und der elegischen hätte er schwanken können. Die elegische lag ihm als die für die Symposienunterhaltung üblich gewordene näher. Für breiter zusammenhängende Lehre ist das Epos, für knappe Worte und Regeln die Kurzelegie das geeignete Ausdrucksmittel. Aber an Prosa konnte er nicht denken. Noch hundert Jahre später hat der Athener Kritias, der einer der dreißig Tyrannen wurde, für ähnliche Zwecke die Elegie benutzt. Erst Isokrates fing an, auch für die Parainese die poetische Form durch Prosa zu ersetzen, aber durch seine Kunstprosa, die schwieriger zu handhaben war, als die altgewohnten festen Formeln der Poesie. In solcher Sphäre ist ein dorischer Ritter von Theognis' Art nicht denkbar. Wollte der feierlich und eindringlich reden, so gab es für ihn nur die poetische Form. Ist sie doch auch viel später noch und alle Zeit, weil sie sich unvergleichlich leichter einprägt und bessere Gewähr für Erhaltung des Wortlautes gibt, für Lehrzwecke immer angewandt. Auf Betätigung der Phantasie, kühne Bilder, Erregung von Stimmung kommt es dieser Poesie nicht an. Und doch kann und mag sie schon der gehobenen Rede wegen poetische Sprachmittel nicht entbehren. Sie verwendet die überlieferten, wo sie kann, aber sie bildet sie auch um und bildet neu. Im Theognisbuch ist mancher Spruch in schöner Form gegeben und zwischen dem lehrhaften Ton erklingt auch manch inniger aus schwerem Erleben und warmer Empfindung geborener. Daß Theognis selbst daran Teil hatte, zeigt schon der Epilog seines Buches. Da hat er hohen Flug genommen, seinem Dichterstolz und seiner Liebe zugleich ein schönes Denkmal (237). 'Flügel hab ich dir gegeben, leicht wirst du schweben über Meer und Land. Bei jedem Mahle, in Vieler Munde wirst du sein. Zu hellen Flöten werden Jünglinge dich besingen,

auch im Tode wird dein Name noch Ruhm haben über Hellas und die Inseln, so lange Erde ist und Sonne.' Der Schönheit des Gedankens steht freilich die Ausführung nicht gleich. Sie zeigt eine gewisse Unbehilflichkeit, nicht nur in Versfüllung mit Homerischen und andern üblichen Floskeln. Die Verbreitung seiner Gedichte und des Ruhmes seines Kyrnos, im Anfang durch schönes Bild gegeben, nimmt er noch einmal in unglücklicher Wendung wieder auf: 'über Hellas hin und auf die Inseln wirst du kommen über das fischreiche, unfruchtbare Meer, nicht auf dem Rücken von Pferden, sondern senden werden dich die herrlichen Gaben der veilchengekränzten Musen'. Theognis war kein großer Dichter, aber etwas vom Dichter steckte in ihm.

138. Schalenbild des Brygos. Gegen 480. Würzburg, Kunstgeschichtl. Museum. (Nach Buschor, Griech. Vasenmalerei [2] Abb. 22.)

Pindari carmina recensuit Otto Schroeder, Lipsiae 1900. Kleine Ausgabe in zweiter Auflage 1920. Pindars Pythien, erklärt von Otto Schroeder, Leipzig 1922.

U. v. Wilamowitz, 'Pindaros', Berlin 1922, erklärt Pindars Dichtungen aus seinem Kulturkreise mit umfassender Gelehrsamkeit, leider schwer zu lesen. Einzelne Stellen sind von packender Anschaulichkeit und Lebendigkeit, wie die Schilderung S. 119ff. des jungen Athleten und seiner Umgebung, S. 298 der Stimmung, für die die erste Pythische Ode gedichtet ist, S. 323 von Sparta, S. 324 von Delos, S. 205 von Olympia, S. 445 die zusammenfassende Charakteristik von Pindar und seiner Kunst.

'Pindars Stil', Dornseiff, Berlin 1921. Gute Übersetzung mit kurzen Erläuterungen gab Dornseiff, Leipzig, Inselverlag, 1921, die bequemste Einführung in diese schwierige Poesie. Dazu U. v. Wilamowitz, Reden und Vorträge 3, Berlin 1913, S. 222—242 'Pindaros'.

'Die dorische Knabenliebe, ihre Ethik und ihre Idee' entwickelte E. Bethe in der Zeitschrift „Rheinisches Museum" 62 (1907), 438ff.

Bakchylides ist erst durch die Entdeckung eines Papyrosbuches in Ashmunin 1896 und seine Ausgabe von Kenyon, London 1897, bekannt geworden. Einige neue Stücke sind hinzugekommen. Hauptausgabe von Blaß-Süß, Leipzig 1912. Mit Übersetzung und Kommentar von Jurenka, Wien 1898. Zur Einführung U. v. Wilamowitz, 'Bakchylides', Berlin 1898.

Theognis in Bergks Poetae Lyrici Gr. II, bei E. Diehl Anthologia Lyrica II, Hudson-Williams: text, introduction, commentary, London 1910, Proben mit der Erklärung bei Buchholz-Peppmüller, Anthologie aus der Lyrik d. Gr. I, 70ff.

2. PHILOSOPHISCHE UND RELIGIÖSE DICHTUNG

An dieselben reichen führenden Kreise wendet sich ein ganz anderer Mann, Xenophanes von Kolophon: kleinasiatischer Jonier, wandernder Rhapsode, leidenschaftlicher Bekämpfer der ererbten Religion und der Athletik. Zeigt Pindar die ritterliche Gesellschaft in sich abgeschlossen, stolz und sicher in gefesteten Anschauungen und Sitten, Theognis sie im staatlichen

Zusammenhang mit den anderen Klassen und im Kampf gegen die aufstrebende Demokratie, so weht aus Xenophanes' Worten der Geist einer neuen Zeit, der die Grundpfeiler des Rittertums umstürzt. Aus Jonien kam er. Da gab es dies mittelalterliche Rittertum nicht mehr, hatte es in der ausgeprägten Form nie gegeben. Schon seit der Mitte des VII. Jahrhunderts war es dort erschüttert durch den Kimmeriersturm, dem nur feste Städte widerstanden, und den mächtigen Aufschwung von Industrie und Handel, der sich zugleich das reiche Hinterland und das Meer eröffnete. Da galt nicht mehr blaues Blut, auch Körperkraft und Gewandtheit verloren an Schätzung gegenüber den Kräften des Geistes und des Willens. Sie wurden geweckt und genährt durch die Handelsfahrten über unbekannte Meere in unbekannte Länder. Nautik, Astronomie, Geographie, aus ihnen erstanden und sie fördernd, waren die Keime wissenschaftlicher Beobachtung und objektiver Auffassung ohne die Krücken und Hüllen mythologischer und abergläubischer Vorstellungen. In den Schiffer- und Handelsgilden, vor anderen Städten in Milet wuchsen praktische Wissenschaften auf und aus diesen die ersten Versuche, die Welt als Ganzes, als Gewordenes und Vergängliches zum ersten Male verstandesmäßig zu erfassen. Im VI. Jahrhundert hat Jonien die Philosophie geboren.

139. Kopf des Apollon vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia. Um 460. Olympia Museum.

Mit diesem Geist hat sich Xenophanes erfüllt. Thales und Anaximander haben auf ihn gewirkt, in Italien fand er Pythagoras und Parmenides. Fünfundzwanzigjährig, hat er die Heimat verlassen, als die Perser sie unterwarfen, siebenundsechzig Jahre ist er dann nach eigenem Zeugnis durch Hellas geirrt, bis er schließlich in Italien, in Elea endete, der Gründung gleich ihm vor den Persern geflüchteter Jonier, südlich von Paestum, dessen drei heute noch in der Öde stehende mächtige Tempel damals erbaut sind. Dies Neuland, frei von den eingewurzelten Vorstellungen alteingesessener Bevölkerung war ein besserer Boden für ihn als das Mutterland. Welche Erregung mag er hier hervorgebracht, wie tief gerade die Adelsgesellschaft empört haben in ihrer einfältigen Frömmigkeit, ihrer Freude an Homer und ihren Stolz auf gymnastische Ausbildung und die errungenen Sportsiege. Beim Festmahl trat er mit Elegien auf. Niemand hat es anschaulicher geschildert: 'gereinigt sind Estrich, Hände und Becher, Kränze werden ums Haupt gelegt, der Mischkrug steht mit Frohsinn gefüllt, der Weihrauch sendet heiligen Duft empor, kühles Wasser, süß und rein ist da, blonde Brote, Käse und Honig belasten den Tisch, rings mit Blumen geschmückt steht in der Mitte der Altar, Gesang und Festfreude schallt durchs Haus'. Götterpreis und kräftig Zechen, doch so, daß man noch ungeleitet heimkommen kann, das lobt er, aber nichts will er davon wissen, daß von Titanen und Giganten und Kentauren 'Erfindungen der Vorzeit' gesungen werde, und mit Verachtung spricht er von den Preisen und Ehrungen der Olympiasieger. Stolz stellt er sich selbst ihnen als Würdigeren entgegen. Denn besser als Körperkraft und Pferdestärke ist Weisheit. Er schilt Homer und Hesiod, daß sie alle Laster, Diebstahl, Hurerei und Betrug den Göttern aufgebürdet.

Er schilt auf die Torheit, die Götter nach unserem Bilde vorzustellen. Da würden die Aithiopen die Götter ja schwarz denken, und könnten Pferde und Ochsen malen, so würden sie sie als Pferde und Ochsen darstellen. Dem stellt er seinen eigenen Gottesbegriff gegenüber. Nur einen einzigen Gott gibt es, weder an Gestalt den Sterblichen vergleichbar noch an Gedanken, ganz Auge, ganz Ohr, ganz Geist.

οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δὲ νοεῖ, οὖλος δὲ τ᾽ἀκούει.

Nie wieder hat ein Grieche die Einheit und Allmacht Gottes so klar und mit so leidenschaftlichem Eifer mitten in dieser noch so ganz unerschütterten bunten Götterwelt ausgesprochen. Er hat es in einem Lehrgedicht getan, das auch die Entstehung der Welt im Sinne der jonischen Naturphilosophen darlegte. In epischen Versen (Silloi) hat er obendrein den Volksglauben angegriffen und lächerlich gemacht. Um die Wahrheit wars ihm zu tun, auf künstlerische Schönheit hat er keinen Wert gelegt.

In demselben Elea entstand ein zweites philosophisches Epos, das Werk des Parmenides. Es war im Altertum seinem Inhalt nach ebenso berühmt, wie seiner Form nach berüchtigt. Aus dem Begriff des Seins hat dieser erste Logiker das Wesen des Seins als eines Ungeborenen, Unvergänglichen, ewig Unveränderlichen entwickelt und daraufhin alles Werdende als nichtseiend oder teilhabend am Nichtsein erklärt. Dargelegt aber hat der merkwürdige Mann die Ergebnisse seiner schweren Denkarbeit in der Form einer göttlichen Offenbarung, zu der er durch eine visionäre Fahrt ins Jenseits gelangt wäre. Das ist das einzig künstlerische an diesem Werk gewesen. Auf einem geflügelten Wagen führen ihn die Heliadenmädchen zum Tor, wo die Pfade von Tag und Nacht sich scheiden. Die, die den Schlüssel führt, öffnet und hinein wird der Wagen geleitet zur 'Göttin', die den Ankömmling freundlich aufnimmt und ihm die Wahrheit sowohl wie die Wahngedanken der Sterblichen mitteilt. Diesen Eingang und den Gedanken, seine Weisheit als göttliche Offenbarung zu geben, hat Parmenides der mystisch religiösen Poesie entnommen.

So wenig die religiöse Poesie für die Kunst bedeutet in formaler Hinsicht, so wichtig ist sie als Kennzeichen der geistigen Entwicklung und des religiösen Lebens. Nur zu leicht machen wir uns vom Griechentum eine unzutreffende Vorstellung, da nur die geistig Großen noch zu uns sprechen. In die Tiefen des Volkes hinab ist uns nur selten vergönnt, einen Blick zu tun. Die lichte Götterwelt und die Freiheit von Gespenstern und Aberglauben, die Homers Epen zeigen, lebte nur in der Poesie, willkommen den Kreisen jonischer Bildung des VI. Jahrhunderts, denen diese Göttergestalten auch mit burleskem Humor behandelt zu sehen nicht anstößig war. Daneben aber haben auch sie die alten Kulte gepflegt, sich Götterhuld durch Opfer und Feste und Weihgeschenke zu sichern gesucht, haben Orakel befragt und ihnen gläubig gehorcht und jedenfalls im Mutterlande und im Westen an ein Fortleben des Toten und an die Möglichkeit seines unheimlichen Wirkens geglaubt. In vielen Kulten und im Volk lebten urtümliche Vorstellungen von Göttern und Dämonen kräftig und lange fort, ja sie sind niemals ausgestorben. Frömmigkeit ist gerade für die Ritterzeit auch der Griechen bezeichnend. Seit der Mitte des VII. Jahrhunderts erheben sich überall mächtige Tempel, werden mit Götterbildern und köstlichstem Schmuck und großartigen Weihgeschenken ausgestattet, für die an berühmten Kultstätten sogar eigene Schatzhäuser errichtet werden. Das Bedürfnis göttlichen Schutzes, der Wunsch, der eigenen Entscheidung durch göttliche Weisung überhoben zu werden, die Angst vor bösen Mächten, vor Befleckung und ihren üblen Folgen sind im VII. und VI. Jahrhundert sehr stark gewesen. Apollon von Delphi gewann durch sein Orakel eine überragende Stellung bei allen Griechen, sogar bis zu den Barbarenkönigen Kleinasiens. Er übte politisch, moralisch und religiös einen tiefen Einfluß aus. Außer unzähligen Orakeln anderer

140. Weißgrundige Schale des Sotades. Um 450. London, British Museum.
In dem mit Dreifuß gekrönten Grabe der Seher Polyeides die Leiche des Glaukos ins Leben zurückführend mit Hilfe des belebenden Krautes, das er unten eine Schlange ihrer toten Genossin bringen sieht.
(Nach White Athenian Vases in the British Museum Taf. 46.)

Götter, Heroen und Toter erstanden damals zuerst bei den Griechen Propheten und Sibyllen, vom Gotte in plötzlicher Begeisterung gepackt und getrieben, seine Offenbarung zu künden. Sühnepriester und Wundertäter zogen durch die griechischen Lande. Ihre Sprüche gaben sie natürlich in feierlich erhabener Sprache. Und das war — bezeichnend für die Wirkung der Homerischen Kunst — die Homerische im Homerischen Hexameter. Dies war die Form der delphischen Orakel so gut wie der Prophezeiungen eines Musaios, Bakis, Abaris und der Sibyllen. Manche dieser Gottesmänner haben neben Hesiods Theogonie neue gesetzt, wie Aristeas und Epimenides, der am Ende des VI. Jahrhunderts in Athen eine bedeutende Rolle gespielt hat.

Alle diese von tiefer Unruhe und Sehnsucht zeugenden Bewegungen übertrifft an Bedeutung und weitreichender Bedeutung die orphische. Um 550 wird sie wahrnehmbar. Von dionysischer Ekstase ausgehend bringt sie im Gegensatz zu aller bisherigen Religion den Menschen etwas ganz Neues, die Lehre vom göttlichen Ursprung der Seele und die frohe Botschaft, daß ihr durch Weihen und Wegweisung die Rückkehr zur göttlichen Heimat erleichtert und gesichert würde. Gleichzeitig in Athen und in Unteritalien tritt sie zu Tage. Dort hat Onomakritos ihren Lehren wunderlicher mythischer Philosophie und mystischer Religiosität in epischen Gedichten, einer Theogonie und den 'Weihen' feste Form gegeben, in Unteritalien hat sie der Samier Pythagoras, Polykrates' Zeitgenosse, zur Richtlinie und zum Ziel seines auf die ethische Erziehung zu höherem Dasein eingerichteten Staates gemacht. Sie berief sich auf Offenbarungen des Orpheus, der aus dem Hades zurückgekehrt war, auf heilige Schriften in poetischer Form, die sich hohes Alter anmaßten. Leben nach dem Tode, Vergeltung im Jenseits, Seelenwanderung, Erlösung oder Verdammnis wurden gelehrt. Obgleich diese neue Religion, die werbend auftrat und durch

Weihe der Einzelnen Gemeinden gründete, sich rasch und weit verbreitete, hat sie literarische Denkmale aus dieser Zeit kaum hinterlassen. Pindar hat, wie 478 dem Herrn von Akragas Theron, auch anderen, die solchen Kreisen angehörten, ihre Jenseitshoffnungen in schönen Bildern beschrieben. 'Getrennt von den Frevlern, die unsägliche Qual tragen, haben bei ehrwürdigen Göttern ein tränenloses Leben die Seligen in ewigem Sonnenschein: ozeanische Lüfte wehen da, Blumen flammen von Gold, bekränzt erfreuen sie sich an Rossen und Ringkampf und Spiel und Leierton, in voller Blüte steht ihnen jegliches Glück' (O II 65, Frg. 129).

Um 450 hat diese Lehre Empedokles in einem großen Lehrgedicht zusammengefaßt mit priesterlich hoheitsvoller Gebärde und gläubigem Pathos in künstlichen Hexametern und gewählter Sprache eigenen Stiles vorgetragen. Dieser Mann vereinigte in seiner imponierenden Persönlichkeit wissenschaftlichen Forschungstrieb, breites Wissen mit mystischer Schwärmerei, starkes Können, politische Klugheit und Energie mit selbstentäußernder Hingabe an eine große lebengestaltende Idee, höchst gesteigertes Selbstbewußtsein mit tiefer und reiner Religiosität. Es war ein Mann der Art, wie Pythagoras gewesen zu sein scheint. Aber verschwimmt der im Nebel der frommen Legende seiner späten Sekte, hat sich kein Wort von ihm erhalten, so tritt Empedokles dank seiner großen Darstellungsgabe, die ihm zu seiner Zeit wie durch das ganze Altertum das Interesse zuwandte und erhielt, so daß wir noch große und zahlreiche Bruchstücke seiner Gedichte lesen, auch uns noch als lebensvolle Persönlichkeit entgegen. Er war Sicilier, stammte aus reichem, vornehmem Geschlecht von Akragas (Girgenti) — sein Großvater hatte 496 einen Wagensieg in Olympia errungen — führte in seiner Vaterstadt demokratische Verfassung ein, hat sie aber schließlich verlassen oder verlassen müssen, ist durch Sicilien gezogen und hat sein Leben in der Peloponnes geendet. Die Griechen Siciliens wie Italiens, in dauerndem Kampf miteinander und gegen die barbarischen Umwohner, hier noch von den Karthagern bedrängt, aber im VI. Jahrhundert schon in hoher wirtschaftlicher und kultureller Blüte, haben wie die von Jonien übertragene Wissenschaft im Gegensatz zum Mutterlande rasch aufgenommen und weitergebildet, so auch die religiöse Bewegung tiefer und in breiteren Schichten, als jenes, empfunden und weitergetrieben. Hier haben Xenophanes, den Hellas ablehnte, und Pythagoras Heimat und Widerhall gefunden. Empedokles ist ihr rechter Schüler, wenn er wohl auch keinem von beiden gehört hat. Erfüllt von den Gedanken der jonischen Naturphilosophie und ärztlich gebildet hat er in einem großen Lehrgedicht die Welt und alle Lebewesen aus den vier Elementen Feuer, Wasser, Luft, Erde aufgebaut, so eine Lehre geschaffen, die anschaulich und einprägsam sich bis ins vorige Jahrhundert in Chemie und Medizin gehalten hat. War dies Werk ein Beispiel dafür, daß Verse noch kein Gedicht machen, so stand sein anderes Werk, das man 'Sühnungen' nannte, durch Stoff wie Diktion der Poesie näher. Es gab die Lehre vom Sündenfall der Seele und ihrer Erlösung. 'Die Gottheit, nicht menschenähnlich, ein heiliger unaussprechlicher Geist, durchfliegt den Weltenbau mit schnellen Gedanken' (134). Von ihr lösten sich Dämonen in Mordsünde verstrickt. Dreimal zehntausend Jahre müssen sie fernab von den Seligen schweifen, durch viele irdische Gestalten wechselnd, von der Luft ins Meer, vom Meer auf die Erde, von ihr in die Luftwirbel gejagt. 'Weh, Wehe du armes Menschengeschlecht, weh du jammervoll unseliges, aus solchen Zwisten und Seufzern seid ihr entsprossen!' (124). Er selbst war sich solcher Sünde bewußt, war Fisch, Vogel, Pflanze, Mädchen, Knabe gewesen. Ein Gräuel sind ihm blutige Opfer, er verwirft den Fleischgenuß; sind doch Menschenseelen in den Tieren. Sie sehnen sich alle zurück zur Gottheit. Er kündet ihnen den Weg zum Heil. Denn er ist am Ende der langen Laufbahn der Verdammten. 'Ich wandle jetzt als unsterblicher Gott, nicht mehr als Sterblicher vor euch. Man

ehrt mich als solchen allenthalben, wie es mir zusteht, Tänien flicht man mir ums Haupt und blühende Kränze, man betet mich an, wenn ich Städte betrete und Tausende folgen mir, zu erkunden, wo der Pfad zum Heil führe, Orakel wünschen die einen, Heilung die andern' (112).

Es war ein Zeitgenosse der Sophokles, Pheidias, Perikles, der also sprach und tat, als von Parmenides ausgehend Zenon und Melissos durch ihre dialektischen Künste die Sinneswahrnehmungen als Täuschung erwiesen und die Skepsis der Sophisten vorbereiteten, die vor dem Gottesglauben nicht Halt machte.

Xenophanes, Parmenides, Empedokles außer Bergk und Diehl bei H. Diels, Fragmente der Vorsokratiker, Griechisch und Deutsch I, Berlin 1903, seitdem neu bearbeitete Auflagen.

Orphicorum Fragmenta collegit Otto Kern, Berlin 1922.

Zur Einführung E. Rohde, Psyche, Freiburg 1890, 295 ff.

141. Scherbe einer weißgrundigen Schale. Um 460. (Nach Robert, Oidipus I, 371.)

3. UNLITERARISCHE DICHTUNG

Mit alledem ist die dichterische Tätigkeit dieser Zeit noch nicht erschöpft. Neben der großen Poesie, von der allein sich Berühmtestes erhielt, lief noch eine reiche unliterarische Produktion. So hat sich eine kleine attische Sammlung von lyrischen Liedchen, 'Skolien', beim Symposion zu singen, erhalten. Götteranrufungen, wie sie zu Beginn üblich waren, Wahrsprüche, Sprichwörtliches, ehrendes Gedenken der Heroen und der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton. Mitten hinein in die Kämpfe der Alkmeoniden gegen die Tyrannen führt ein Skolion, das allein die Erinnerung an die Feste Leipsydrion erhalten hat, in der hochgemuter Adel würdig seiner Väter den Tod fand. Scherzchen sind darunter wie dies 'Der Krebs, als er den Wurm in der Schere hatte, sagte: gerade muß der Freund sein, nicht krummes denken.' Liebenswürdig drückt das Verschen, das der Freund dem Freunde zusingt, inniges Miteinander in Genießen, Schwärmen und Vernünftigsein aus:

σύν μοι πῖνε, συνήβα, συνέρα, συστεφανηφόρει,
σύν μοι μαινομένῳ μαίνεο, σὺν σώφρονι σωφρονήσω

Fröhliches, Leichtsinniges, Derbes steht durcheinander, wie es noch heute das Kommersbuch bietet. Hier fehlen die Dirnen nicht, die auch ins Theognisbuch nachträglich Eingang fanden. Sie gehören in Athen zum Trinkgelage. Manche von ihnen hatten, was den ehrbaren Athenerinnen fehlte, Bildung. So dichten auch Hetären. Von einer Praxilla gab es Weinlieder.

Ganz anderer Art waren die Dichterinnen Korinna und Telesilla. Sie hielten sich im weiblichen Kreise und dichteten für sie Kultlieder und was Frauen singen. Einfachste Strophen schlichter Rhythmik mit mythischen Erzählungen haben sich von jener Zeit- und Landesgenossin Pindars erhalten. Die Argiverin Telesilla etwa derselben Zeit hat hohen Ruhm durch kühne Tat gewonnen: sie warf sich in schwerer Not mit ihren Genossinnen bewaffnet den andrängenden Spartanern entgegen. Diese weibliche Gesellschaft der dorischen Stadt ist das

rechte Gegenstück zu den Männerbünden. Die Geschlechter lebten getrennt jedes sein eigenes Leben. Aber zu einer Bedeutung wie Sappho unter gleichen Verhältnissen hat es keine dieser Frauen auch nur von ferne gebracht. Sie bedeuten für die Kunst nichts.

Es war damals schon nicht schwer, Verse zu machen. Sprache und Form waren von vielen Dichtern gebildet. Homer lernten in Athen und gewiß auch anderen Städten die Kinder in der Schule, neben ihm auch lyrische Gedichte. An Prozessionen, Paianen und großen Choraufführungen sang Mancher mit, die Anderen hörten. Beim Symposion galt es, einen Vers auch zu improvisieren. Auf Weihgeschenken und Gräbern brachte man die Inschrift gern in feierlich gebundener Rede an. Das Epigramm entwickelte sich zu festen Formen. Ihm war durch seinen Zweck der Inhalt, durch den Raum Knappheit geboten. In dieser strengen Schule erwuchs es zu stilvoller Schönheit, in dieser Zeit noch durchaus 'Aufschrift' = Epigramm. Das elegische Distichon war von früh an die vorherrschende Form. Berufsdichter machten natürlich selbst die Aufschriften für ihre und ihrer Choregen Weihgeschenke. Auch für öffentliche Denkmäler werden sie im Staatsauftrag die Epigramme gefertigt haben. Der Name des Dichters wurde dann natürlich nicht beigefügt. So waren schönste Epigramme namenlos überliefert. Man hat sie früh, wohl schon um 400, gesammelt und die Stücke jener Zeit dem Simonides zugeschrieben, ohne Gewähr, zum großen Teil sicher mit Unrecht. Aber auch Privaten gelang mit Benutzung guter Vorbilder eine Grabschrift oder eine Weihung, wenn auch gelegentlich ein Vers nicht recht geriet. Im ganzen legen die Epigramme dieser Zeit Zeugnis für hohe Bildung und sicheres Stilgefühl ab. Wenige Beispiele mögen einen Begriff geben. Zunächst die Inschrift eines attischen Grabes etwa aus der Mitte des VI. Jahrhunderts. Am Wege gelegen, redet es den Wanderer an, Städter oder Fremden, und bittet um Mitleid mit Tettichos, einem guten Mann, der im Kriege fiel und seine frische Jugend verlor; es schließt für die Mitleidigen mit freundlichem Wunsch.

εἴτ' ἀστός τις ἀνὴρ εἴτε ξένος ἄλλοθεν ἐλθών
Τέττιχον οἰκτίρας ἀνδρ' ἀγαθὸν παρίτω
ἐν πολέμῳ φθίμενον νεαρὰν ἥβην ὀλέσαντα
ταῦτ' ἀποδυράμενοι νεῖσθ' ἐπὶ πρᾶγμ' ἀγαθόν.

Der Gedanke, das Grabmal zum Wanderer reden zu lassen und die stimmungsvolle Schönheit der Verse werden immer Eindruck machen. Das war freilich schon üblich, und Homerische Wendungen erkennt man auch leicht. Aber gerade an solchen Stücken sieht man den Segen der festen Form und der treuherzigen Art, überliefertes Gute dem eigenen Bedarf anzupassen. Dagegen heben sich andere Epigramme durch ihre schlichte Sachlichkeit ab. So hat noch während der Tyrannenherrschaft vor 514 ein gleichnamiger Enkel des alten Peisistratos, der das Archontenamt verwaltete, dem Apollon einen Altar im Pythion geweiht:

μνῆμα τοθ' ἧς ἀρχῆς Πεισίστρατος Ἱππίου υἱός
θῆκεν Ἀπόλλωνος Πυθίου ἐν τεμένει

Von erhabener Wirkung ist diese Kürze auf den Gräbern der Perserkriege. Auf dem Thermopylengrab der Peloponnesier stand nichts als dies in ein Distichon ohne Schmuck und Ruhm gefaßt: 'gegen dreihundert Myriaden kämpften hier viertausend aus der Peloponnes'. Und auf dem der Spartiaten war zu lesen: 'Fremdling, melde den Lakedaimoniern, daß hier wir liegen ihren Gesetzen gehorsam'

ὦ ξεῖν' ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις, ὅτι τῇδε
κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι.

Nie ist Verteidigern des Vaterlandes eine schönere Grabschrift geschrieben.

142. Sterbender Krieger. Vom Ostgiebel des Aphaiatempels in Aigina. München, Glyptothek.

Sind alle derartigen Dichtungen Abglanz oder Spähne der großen Poesie, so kann man bei einer rechten Volksweise wie dem rhodischen Schwalbenliedchen schon zweifelhaft sein. Es sangen die Buben zu Frühlingsanfang vor den Häusern, ein Becherchen Wein, ein Körbchen Käse, einen Kuchen heischend, wie deutsche Kinder am Martinsabend oder Fastelabend singen oder sangen. Schwer zu sagen, wie alt solche Liedchen sind, wie alt der Brauch. Kinder und Frauen halten am festesten Althergebrachtes. Sicher aber steht selbständig neben der hohen Poesie die freie Erzählung. Sie ist wahrhaft volkstümlich und uralt, älter als Vers und Lied: Fabeln, Märchen, Selbsterlebtes, Mitgeteiltes, Sagen.

Das Bedürfnis nach Unterhaltung und Mitteilung ist ja bei dem Gesellschaftswesen, das der Mensch ist, immer vorhanden und fordert stets Befriedigung. Ihm geschah im Herrensaal, auf dem Markt und am Fest durch Aoiden, Rhapsoden, Dichter wohl Genüge; aber wo sie nicht hinkamen, bot sich der Erzähler dar wie seit Urzeiten, und selbst wo sie verkehrten, fand Erzählung immer noch Ohren. Sie wird noch nicht literarisch in dieser Periode. Prosa hat noch keine Form. Sie wird für praktische Zwecke angewandt, seitdem es Schriftzeichen gibt, Aufzeichnung von Steuern, Beamten, Priestern, Verstorbenen, von Ereignissen, schließlich Gesetzen. Im VI. Jahrhundert beginnt über praktisches Bedürfnis hinaus auch Aufzeichnung von Wissen und Gedanken über die Natur (Physik). Ein Jonier Pherekydes von Leros hat damals die ungebundene Rede sogar schon für eine Theogonie und Weltentstehung verwendet, wunderlich mystisch anmutend mit volkstümlichen Bildern, z. B. vom Weltenbaum. Aber die einfache Erzählung aufzuschreiben hat man noch nicht das Bedürfnis: es fing ja das Buch mit dem VII. Jahrhundert erst langsam an zu werden und noch langsamer weitete sich der enge Kreis der Leser. Für Praktisches, hohe Poesie, Wissenschaft wurde es benutzt. Für die einfache Erzählung war es zu vornehm und kostbar. Es gab ja auch genug Erzähler und Fabulierer, und überall fanden sie Hörer, die begierig aufnahmen, was ihnen geboten wurde, und weitertrugen, so gut sie es konnten. Gewiß hat sich früh Mancher wie heute noch vielerorts ein Gewerbe daraus gemacht. Das hatte nur Aussicht, wenn er besser erzählte als Andere, wenn er das Erzählen zur Kunst machte durch Erfindung, Anordnung, Abrundung, lebendigen Vortrag. Von ihnen hat gewiß die hohe Poesie nicht nur in ihren Anfängen gelernt, andererseits haben natürlich die Erzähler von den Poeten gelernt. Kunstwerke wie Homerische Gedichte wirkten natürlich als Vorbilder auch auf die freie Erzählung. Ist doch selbst das Märchen, das wir seit den Brüdern Grimm als Volksdichtung, Klänge aus uralter Zeit zu betrachten pflegen, von der Literatur nicht unabhängig.

Märchen hat uns auch das spätere Altertum nicht bewahrt bis auf das eine berühmte von Amor und Psyche, das Apuleius um 160 v. Chr. seinem Roman von den Abenteuern des in einen Esel verwandelten Lucius eingelegt hat. Dies aber ist so voll von uns vertrauten Märchenzügen, die in zahlreichen Varianten nachzuweisen sind, daß es trotz des manierierten Stils des geckenhaften Rhetors und trotz Übertragung

Mädchen zwei Kitharen einstimmend. Weissgrundige Schale um 460

(Nach Monuments Piot II)

auf den Liebesgott und die Seele als echt volkstümlich gelten muß und sicherlich in einzelnen Teilen weit höherem Altertum zugesprochen werden darf. Dabei überraschen gewisse Stileigentümlichkeiten, die allen Märchen aller Zeiten und Orte gemeinsam scheinen, wie die Namen- und Zeitlosigkeit, die Vorliebe für die Dreizahl, steigernde Wiederholung usw. So gleich der Anfang 'es waren einmal in einer Stadt ein König und eine Königin, die hatten drei schöne Töchter, aber die jüngste war die schönste von ihnen'. Gelegentliche Anspielungen, besonders der griechischen Komödie, erweisen Märchen vom Schlaraffenland und allen möglichen Schreckgestalten. Eindringlicher noch und in viel höhere Zeit hinauf bezeugen das Leben des Märchens manche Märchenzüge, die auf die Heldensage übertragen sind. So muß Bellerophon drei Aufgaben erfüllen, so wird Jason vom bösen König hinausgeschickt, Unmögliches zu leisten, so überlistet Herakles den Riesen Atlas, der nach wie vor den Himmel tragen muß, Odysseus den Menschenfresser Polyphem und die böse Hexe Kirke, so haben die Oinotropen, die Agamemnon dem Heere vor Troia zuführt, die Fähigkeit, Wein, Öl und Korn in unendlicher Fülle aus leeren Händen zu spenden. Mythus, Märchen, Sage stehen von Anfang her in engster Wechselbeziehung.

Zu ihnen tritt, was man Novelle nennt, eine Geschichte, die überall und jeder Zeit sich ereignen kann, weil sie aus allgemein menschlichen Beziehungen entwickelt ist. Auch sie hat die Heldensage bereichert, hat sich aber auch an hervorragende Persönlichkeiten der Geschichte angesetzt. Die Großen des VII. und VI. Jahrhunderts, als Geschichte nicht geschrieben wurde, sind uns in novellistischer Umbildung überliefert. Man hat deshalb diese Jahrhunderte hübsch das Zeitalter der Novelle genannt. Von Mund zu Mund gingen die Erzählungen, die, unbekümmert um das geschichtlich Verbürgte, nur das Bedeutende festhielten, es auf ihre Weise motivierten, die Personen zu Typen ausprägten, gelegentlich auch hervorragende Männer zusammenbrachten, die sich nie gesehen haben konnten. Schönste Geschichten sind damals entstanden, von einer Anschaulichkeit, Lebendigkeit, einer inneren Wahrheit und Kraft, daß sie immer wieder Alt und Jung erfreuen, wie die Heldensagen, daß sie auch in dürftiger Nacherzählung noch packend wirken. Vollendete Kunstwerke auch sie, geschaffen wie jene von Generationen. Insofern kann man sie Volksdichtung nennen, zumal sie Volksbesitz wurden; nur vergesse man nicht, daß Künstlerwille sie gestaltet hat, wenn auch einer vom anderen das Werk übernahm, es bereicherte oder vereinfachte und besserte. Nicht anders sind die Idealbilder der Götter im Altertum, Christi und der Muttergottes im Mittelalter und Renaissance geworden.

Herodot ist es, dem wir vor allen Kenntnis solcher Novellen verdanken. In Perikleischer Zeit hat er, selbst weitgereist und auf der Höhe der Bildung, seinem großen Werke über den Kampf der Griechen mit dem Orient auch solche schönen Geschichten als Schmuckstücke eingefügt, ihrer Wirkung wohl bewußt, ein buntes Gewirke schaffend, das in kunstreich berechneter Abwechslung bald durch diese Reize, bald durch Schilderung fremder Länder, Völker und Sitten, schließlich einfach durch die spannende Erzählung vom Zuge des Xerxes mit seinem ungeheuren Heere und verzweifelten Widerstand der nicht geeinten Griechen und ihren wunderbaren Siegen immer neu anregend fesselt. Von Erzählern, Logopoioi, hat er sie aufgelesen und so gibt er sie wieder, mit der ausgebildeten Kunst der Logopoios. Er, der Kleinasiate von Halikarnaß, der Kenner des Orients, gibt mit Vorliebe orientalische Novellen, wie sie seine Landsleute erzählten. Gewiß konnten die Jonier, von orientalischer Phantasie berührt, besonders viel und gut erzählen, aber auch die mutterländischen Griechen haben alle Zeit sich darauf verstanden, wie manche schöne Novelle zeigt, die nur bei ihnen entstanden sein kann. So ists denn nur bedingt richtig, wenn von jonischer Fabulistik gesprochen wird.

Wie nahe sich Novelle und Heldensage stehen, wie sie die gleichen Motive benutzen, zeigen z. B. die Geschichten von der Aussetzung des Kyroskindes, das statt getötet zu werden unter Hirten aufwächst wie Paris und Telephos (auf Romulus und Remus ists auch übertragen), oder von der Eroberung Babylons durch die List des Zopyros, der sich selbst verstümmelt und, wie Odysseus oder Sinon nach Ilion, zu den Babyloniern flüchtet, ihr Vertrauen erwirbt und sie verrät. Charakteristisch für die kecke Freiheit der Novelle ist die Geschichte vom Besuch des Athenischen Gesetzgebers von 594, Solon beim Lyderkönig Kroisos (etwa 560—546), die

143. Apoll und Muse. Weißgrundige Deckelschale. Um 460. Boston, Museum of fine Arts.
(Nach Langlotz, Griech. Vasenbilder.)

sicher nie zusammengekommen sind, nur um den Weisesten und den Reichsten gegenüberzustellen. Sinnvoll ist diese Erfindung dann benutzt, um den Kroisos durch seinen Ruf 'O Solon' vom Scheiterhaufen zu befreien, auf den sein Besieger Kyros ihn gestellt habe. Da sehen wir hübsch das Weiterwuchern der Fabulistik. Eine ältere Fassung, die ein attisches Vasenbild illustriert und Bakchylides (III) erzählt, läßt Kroisos selbst den Scheiterhaufen sich richten und entzünden, als er alles verloren sieht, den Gott von Delphi ihn aber ob seiner Frömmigkeit aus den gelöschten Flammen ins Land der Hyperboreer retten.

Auch um die Weisen und Dichter hat die Novelle ihre Kränze geschlungen. Sieben Weise wählte sie aus, führte sie zusammen zum Gastmahl oder stellte sie in einen Wettkampf um einen Dreifuß, als Preis für den Weisesten, den Einer dem Anderen zuschiebt, bis er schließlich dem Gotte von Delphi gestiftet wird. Alkaios ist früh schon als Liebender der Sappho hingestellt, durch attische Vasenbilder uns wohlbekannt. Von Homer und seinen Wanderungen hat man viel erzählt; gestorben sei er aus Gram, weil er das Rätsel nicht raten konnte, das ihm Fischer aufgegeben: 'was wir fingen, warfen wir fort, was wir nicht fingen, tragen wir bei uns' (Läuse). Auch mit Hesiod hat man ihn zusammengebracht zu einem Agon. Volksbücher später Fassung sind über Homer und Hesiod erhalten. Arions Rettung vor Seeräubern durch einen Delphin, der ihn ans Land trug, und Ibykos' Tod und Rache sind berühmte Beispiele der Novelle.

Dazu kommt noch die Tierfabel. Uralt und weitverbreitet über die Erde ist auch sie

von Griechen in die Form gebracht, die ihr erst das rechte Leben gab. Bei Archilochos finden wir ihre ersten Spuren. Er hat erzählt, wie Adler und Fuchs Gemeinschaft gemacht, wie der Adler ihm die Treue bricht und der Fuchs sich rächt. Auch wohl die ergötzliche Geschichte, wie der Affe an Grabsteinen hoher Menschen sie als seine Ahnen beweint und der Fuchs sagt: 'du hast gut flunkern, von diesen Toten kann keiner aufstehen, dich Lügen zu strafen'. Archilochos benutzte die Fabeln zu irgendwelchen Angriffen, schwerlich hat er sie erst erfunden. Merkwürdigerweise ist die Tierfabel verbunden mit dem Namen Aisop. Ein buckliger Sklave soll er gewesen sein, in Phrygien oder Samos. Die Novelle hat viel von ihm erzählt, ein Volksbuch über ihn ist umgegangen. Schon dem Aristophanes und Sokrates gilt Aisop als der Fabelerzähler und unter seinem Namen sind die sinnigen Geschichtchen durchs ganze Altertum gegangen.

Skolien und Volkslieder bei Bergk, Poetae Lyrici Graeci III 643ff. und E. Diehl, Anthologia lyrica VI 181ff., Epigramme unter Simonides' Namen überliefert bei Bergk III 448ff. und E. Diehl, Anthologia lyrica V 88ff., dazu U. v. Wilamowitz, Sappho und Simonides 192. Th. Preger, Inscriptiones Graecae metricae ex scriptoribus praeter anthologiam collectae, Leipzig 1891. G. Kaibel, Epigrammata Graeca ex lapidibus collecta, Berlin 1878, ergänzt von E. Hoffmann, Sylloge epigr. Gr., Halle 1893.

Auswahl mit Kommentar gibt Joh. Geffcken: Griechische Epigramme, Heidelberg 1916 (Kommentare griech. und lat. Texte, hrsg. v. Geffcken, No. 3).

Erdmannsdörffer: 'Zeitalter der Novelle in Hellas', Preußische Jahrbücher XXV (1869) 121 = Kleine Schriften II. E. Bethe, Märchen, Sage, Mythos, Leipzig 1922.

W. Aly: Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen, Göttingen 1921.

Hausrath und Marx: Griechische Märchen, Fabeln, Schwänke und Novellen aus dem kl. Altertum, Jena 1913.

144. Mädchen mit Kithara. Weißgrundige attische Schale. Um 450.
(Nach Monuments Piot II [1855] Taf. 6.)

145. Amazonenkampf. Von einem attischen Schöpfkrug aus Cumae. Um 440.
(Nach Monumenti dei Lincei XXII Taf. 87.)

VI. DIE ZEIT DER VORHERRSCHAFT ATHENS

1. ATHENS AUFSCHWUNG

Ein Epochejahr wie wenige ist das Jahr 480. Die Griechensiege bei Salamis über die Perser, bei Himera über die Karthager setzten Grenzen, die Freiheit und Despotismus, Okzident und Orient auf Jahrhunderte schieden. Aber nicht gleichermaßen ernteten alle Griechen die Früchte, noch nutzten ihre Stämme in gleicher Entwicklung den Gewinn. Die Blüte der kleinasiatischen Griechenstädte, die bis ins VI. Jahrhundert die Führung hatten, war von den Persern zertreten; auch befreit erholten sie sich hundert Jahre hindurch nicht, vom Hinterlande abgeschnitten. Die Inseln treten mehr und mehr zurück, das einst so kulturwichtige Kreta versinkt in dumpfer Abgeschiedenheit. Im Westen dagegen bei den Griechen Siziliens und Italiens regte es sich mächtig. Hier wurden sogar die Griechenstädte durch Hieron, den Tyrannen von Syrakus, fest geeinigt in siegreichen Kämpfen gegen Karthager und Etrusker. Landbau und Handel blühten, Syrakus wurde wohl die größte griechische Stadt; gewaltige Bauten entstanden, hohe Kunstwerke wurden geschaffen, schönste Münzen geprägt, die Religion wurde vertieft, Mathematik und Medizin gefördert, Naturphilosophie von Empedokles zu neuen weithin wirkenden Gedanken zusammengefaßt, Dialektik ausgebildet bis zur Überschärfe, Komödie zum ersten Male kunstmäßig gestaltet und in die Literatur eingeführt. In Schatten gestellt aber wurde es durch das, was Hellas leistete und in Hellas Athen. Freilich die Nation zu einigen gelang hier selbst nicht unter dem Eindruck der Persersiege, die überwältigend wie Wunder und Göttertaten wirkten und dem Großkönig in ungehemmtem Lauf alle jüngsten Eroberungen entrissen, auch die seit einem halben Jahrhundert ihm unterworfene Küste Kleinasiens. Bis Kypros und Aigypten hin wirkten sie sich aus. Mittel- und Nordgriechenland blieben unbeteiligt, Sparta, das die Peloponnes beherrschte, sagte sich los vom Nationalkampf, trat bald in Gegensatz zu Athen, betonte immer stärker seine strenge aristokratische und harte militärische Verfassung, verschloß sich immer mehr allen Einflüssen und Fortschritten, schied aus der Kulturbewegung aus. Argos förderte seine Kunst weiter. Korinth blieb lebhafte Handels- und Industriestadt, doch ist ein neuer Auftrieb nicht bemerkbar. Athen aber hat in den

80 Jahren seit Salamis Unvergleichliches geleistet, für ganz Hellas, für Europa, für die Menschheit höchste Kulturwerte geschaffen. Träger des nationalen wie des demokratischen Gedankens, hat es zugleich militärisch und politisch wie in Handel und Industrie alle überflügelnd die Führung in der Kunst und bald auch in der Wissenschaft übernommen.

Neue Formen von Staat und Gesellschaft bringt dies Athen hervor. Nicht eine Stadt ist's, sondern das Volk einer ganzen Landschaft, das gleichberechtigt und geschlossen mit kräftigem Herrscherwillen und unerhörter Leistungsfähigkeit auftritt. Ist Attika mit seinen 2500 qkm für unsere Begriffe auch verschwindend klein, für das alte Hellas war es groß, denn es war der einzig wirklich geeinte Staat. Und seit Vertreibung des Peisistratiden 510 und der Verfassung des Kleisthenes war es ein Staat fast in modernem Sinne. Alle seine Bürger hatten bis auf Sklaven und Fremde, die sich beide mit dem Steigen von Industrie und Handel vermehrten, gleiche Rechte, hatten Teil an seiner Leitung und Verwaltung, alle seine zehn Phylen auch Teil an der Hauptstadt, die nicht eine Gemeinde für sich darstellte. Leitete sonst ein bevorrechteter Stand oder ein Tyrann die Geschicke und zog mit seinem Gefolge von Halbbürgern und Hörigen oder Söldnern in den Krieg, so wußte jeder freie Attiker, daß er zugleich mit dem Staate auch sein Eigenstes schützte und förderte. Das hatte diesem attischen Bürgerheer die Kraft verliehen, sich der Aristokratenheere von Euboia, Boiotien und Sparta zu erwehren, das gab ihm den Mut, den Sturmlauf bei Marathon zu wagen und im Angesicht der rauchenden Trümmer Athens an der Spitze der Griechenflotte aus der Bucht von Salamis die ungeheure Übermacht der persischen Armada zu durchbrechen. Der demokratische Gedanke, gestählt durch den Verzweiflungskampf um den eigenen Herd und das nackte Leben, gehoben durch die fortreißende Begeisterung ungeahnter Siege über die unüberwindlich scheinende Macht des Herrn des Orients brachte alle schlummernden Kräfte dieses kleinen Volkes zur Entfaltung und weckte alle seine guten Eigenschaften. Zurück trat das üppige Genußleben und die Frivolität des glänzenden Tyrannenhofes. Die Häupter der größten attischen Adelsgeschlechter der Alkmaioniden und Philaiden stellten sich in den Dienst des neuen Staates: Kleisthenes schuf die demokratische Verfassung, Miltiades verteidigte ihn bei Marathon, sein Sohn Kimon führte den Nationalkrieg weiter. Gymnastik, früher und sonst das Vorrecht des Aristokraten, übten nun alle Bürger, um den Körper für den Krieg zu stählen. Der Prunk des Adels bei seinen Sieges-, Familien- und Opferfesten verschwand vor der großartigen Pracht der Staatsfeste, wenn der Athena in langem Festzuge das neue Kleid vom Rat und Volk, Männern und Jungfrauen auf die Burg gebracht wurde, geleitet von den Rittern hoch zu Roß, oder wenn im Frühling dem Dionysos vor allem Volk und seinen Gästen Chorgesänge, Tragödien und Komödien in Tage langem Spiel aufgeführt wurden, die wetteifernd Dichter und Musiker zu diesem einen Fest geschaffen hatten. Die Götter und Heroen der Heimaterde waren diesem Volk lebendige Mächte. Sie hatten ihm vorangekämpft gegen die Barbaren. Ihre Tempel baute es größer und schöner wieder auf, dankbar betete es zu seinen Beschützern und weihte ihnen von der Beute wie Jeder von seinem Gewinn. Tiefe Religiosität atmet die Dichtung des Aischylos, voll Himmelshoheit sind die Bilder des Pheidias. Ein mächtiger Schwung hob das attische Volk empor, spannte Jedem die Kräfte des Leibes und der Seele. Die von den Persern befreiten Inseln und Küsten des Ägäischen Meeres einigte Athen zum größten Bunde, den Hellas gesehen. Seine Flotten beherrschten es, duldeten kein feindliches Schiff und keinen Seeraub. Athen wurde Hauptstadt, nicht nur des Bundes, es wurde die erste Stadt von Hellas. Seine Industrie blühte, sein Handel, dem es im Peiraius den besten Hafen schuf, überflügelte Korinth, nachdem es 458 Aigina unterworfen.

Um die Mitte des V. Jahrhunderts hat Athen seine höchste Macht erreicht. Es schloß Frieden mit dem besiegten Perserkönig und erreichte von Sparta die Anerkennung seines Seebundes, selbst Seestadt geworden durch mächtige Festungsmauern, die es mit seinen Häfen verband. Der Aufstieg war vollendet. Nun ändert sich Athens Wesen und mit ihm Staat, Gesellschaft und Kunst. Archaische Gebundenheit verschwindet, klassische Form ist erreicht. Aischylos ist tot, Sophokles und Euripides sind seine Erben, Pheidias ist der Meister der Bildner. Die letzten Reste aristokratischer Verfassung werden mit dem Einfluß des Areiopag beseitigt, Perikles bildet die Demokratie weiter und wenn er sie auch mit der Überlegenheit seines Geistes beherrscht, seinen Nachfolgern gelingt es nicht mehr. Aus dem Bunde der befreiten Griechenstädte des Ägäischen Meeres wird ein Reich, Athen wird aus einem Vorort Herrin. Mit Waffengewalt hält es die auseinanderstrebenden Elemente zusammen, fast alle seine Bundesgenossen werden seine Untertanen. Rücksichtslos zertritt es Konkurrenten seines Handels: einst reiche und handelsmächtige Staaten wie Thasos und Aigina verarmen unter seiner harten Faust. Und als es seit 431 in fast dreißigjährigem Kampf mit Sparta ringt, greift es zu unerhört brutalen Maßregeln gegen Aigineten, Lesbier, Melier und bedrückt

146. Parthenon. Westfront.

seine Untertanen schwer mit Steuern und Gestellungsbefehlen. Ein imperialistischer Taumel ergreift das attische Volk, in tollkühner Überspannung seiner Kräfte streckt es die Hand nach Sizilien aus.

Geistig stand Athen, als es die Vormacht Griechenlands wurde, hinter den Joniern weit zurück. Dieser begabteste Stamm hatte durch die Entdeckungsfahrten seiner Kaufleute und die nahe Berührung mit der uralten Kultur Asiens, den eigenen Augen und hellem Verstande vertrauend, Himmel und Erde zu erforschen begonnen und die Welt zu begreifen versucht. Erd- und Völkerkunde, Astronomie und Physik hatten sich über die Bedürfnisse des praktischen Gebrauchs zu Wissenschaften erhoben, die zum ersten Mal in der Welt unabhängig von Religion und Herkommen sich nach eigenem Gesetze entwickelten. Der ungestüme Erkenntnisdrang führte bald zu schärfsten Gegensätzen, sie zur Frage nach der Erkenntnismöglichkeit überhaupt und zur Skepsis. Noch schärfer aber war der Gegensatz zur altväterischen Denkweise mit ihrem naiven Götterglauben und Rechtsbewußtsein ebenso wie zu der inbrünstigen mystisch-religiösen Bewegung mit ihrer Seelenwanderungslehre und Jenseitshoffnungen. Eine ungeheure Spannung tief empfundener Gegensätzlichkeit charakterisiert das geistige Leben der Griechen in der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts. Am stärksten erlebten sie die Athener. Im Bewußtsein geistiger Unterlegenheit gegenüber Jonien und dem Westen, der von Pythagoras, Xenophanes, Parmenides rasch auf die Höhe geführt war, nahmen sie gern jonische Wissenschaft auf und lernten was der Westen voraus hatte. Leidenschaftliche Begierde, auch geistig voranzustehen, ergriff breite Schichten des Volkes. Ein neuer Stand wuchs auf, Lehrer der Weisheit, Sophisten. In Athen fanden diese imposanten Männer von durchdringendem Verstand, weitem Wissen und blendendem Können empfänglichsten Boden und wärmste Aufnahme. Sie lehrten voraussetzungslos denken, Jegliches von entgegengesetzten Seiten betrachten. Sie brachten Aufklärung und mit ihr eine Revolution des geistigen Lebens, die alle Probleme erfaßte und mit ihrer auflösenden Dialektik bald die Grundlagen der Religion und der Gesellschaft ins Wanken brachte.

Mit der erstaunlichen Schnelligkeit jugendlicher Entwicklung hat sich Athen in den 80 Jahren seit den Perserkriegen gewandelt. Archaisch gebunden tritt es in diese Periode ein. Zwar durchdrungen vom demokratischen Gedanken läßt es sich doch zuerst noch willig von erprobten Männern der oberen Schicht, die gesellschaftlich dominiert, wie früher führen, fromm der ererbten Religion ergeben, ehrbar in altväterlicher Sitte, voll ernster Würde im öffentlichen Auftreten, umständlich und zierlich im gestickten Festkleid mit Goldspiralen in den künstlichen Locken, Zöpfen und Haarbeuteln, umgeben von einer Kunst, die mit bewundernswerter Technik und hingebender Liebe zum kleinsten zu freier Entfaltung und leichter Bewegung sich durchzuringen strebt. Am Ende des Jahrhunderts meistert die Kunst klassisch vollendet den Stoff in großen Formen, bildet spielend jede Gestalt in jeder Bewegung. Verschwunden ist das Gekünstelte aus der Kleidung, die nie einfacher und natürlicher fiel; die gehaltene Würde des Auftretens weicht ungezwungenem Sichgeben, ungescheut läßt sich Leidenschaft und Laune gehen, ungebunden wird die Sitte, altväterischer Anstand ein Hohn, der alte Glaube wankt, Religion wird zum politischen Mittel mißbraucht. Die Macht der alten Familien ist gebrochen, Neureiche ohne Tradition drängen sich vor, Demagogen schmeicheln den gemeinen Instinkten des Pöbels statt ihn zu beherrschen. Die Demokratie vernichtet sich selbst. Die Reste des Adels und konservative Elemente frondieren gegen sie und werden schließlich zu Hochverrätern. Das attische Reich zerfällt, Athens stolze Flotte wird vernichtet, seine Mauern sinken hin, Sparta setzt ihm den Fuß auf den Nacken und gibt dreißig attischen Aristokraten Macht über ihr Volk, die in wildem Haß gegen die entartete Demokratie wütend, durch ungezügelte Herrschsucht sich rasch den Untergang bereiten. Was die Väter begründet, die Söhne haben es vollendet, die Enkel vergeudet. Aischylos' und Kimons Tod, Perikles' und Pheidias' Ende, Euripides', Sophokles', Alkibiades' Ableben sind die Grenzmarken für den Wesenswandel des attischen Volkes, zugleich auch für Aufstieg, Blüte, Untergang seines Reiches.

In diesen achtzig Jahren hat Athen politisch und künstlerisch das Höchste geschaffen, was Griechen vermocht, Vorbilder hingestellt für alle Zeit, warnend und Bewunderung heischend. Wäre auch alles verloren und vergessen, die heute in goldsilberner Pracht schimmernden Marmortrümmer der Bauten und Bildwerke der Akropolis, geschaffen in wenigen Jahrzehnten auf der Göttin heiligem Fels, über das Gewühl des Alltags in reinere Sphäre erhoben, würden allein noch künden vom hohen Wollen dieses begnadeten Volkes, das fest auf dieser Erde stehend, kampflustig, gewinngierig, herrschsüchtig, doch über gemeine Leidenschaft sich hinaufgehoben hat zu Schönheit und ewigen Gedanken.

2. DIE TRAGÖDIE

a) URSPRUNG, FORM, DARSTELLUNG

Die Tragödie ist in Athen am Fest der großen Dionysien geboren. Lange Zeit ist sie nur hier, mit dem Kult dieses Gottes verbunden, gepflegt worden. Erst am Ende des V. Jahrhunderts, früher nur vereinzelt hinausgetragen, hat sie sich außerhalb Athens verbreitet. Dort ohne Wurzel im Kult schmückt sie als prächtiges Kunstwerk lebendigster Wirkung auch andere festliche Gelegenheiten, doch blieben ihre Dichter und Darsteller stets 'dionysische Künstler'. Die großen Dionysien, eine Stiftung des Peisistratos, im April gefeiert, haben durch die Pracht, bald auch die Eigenart ihrer Aufführungen die uralten Dionysosfeste der Lenaien im Januar und der Anthestrien im Blütenmonat März überflügelt. Sie wurden die fruchtbarste Pflegestätte der hohen Poesie. Nach einer Prozession, die zur Zeit des attischen Reiches seine Macht zeigte — die Gesandten der Bündner trugen ihre Tribute in barem Golde zur Schau und die Theoren der Kolonien paradierten mit mächtigen Phallossymbolen — tanzten und sangen hintereinander je drei Chöre von 50 Knaben und 50 Männern neue Lieder im Wettbewerb um einen Dreifuß als Siegespreis. Es folgten die auch an den Lenaien von Alters her üblichen Aufzüge von fröhlichen Komossängern zu Ehren des Gottes mit hergebrachter Verspottung des Publikums und burleskem Spiel dionysischer Kobolde. Erst an letzter Stelle folgten tragische Aufführungen. Sie bestanden, soweit wir wissen, von jeher aus Stücken ganz verschiedener Art: aus Tragödien von hohem Ernst und erhabener Würde und aus Satyrspielen von toller

Ausgelassenheit und burlesken Späßen. 534 hat Thespis in Athen zum ersten Mal eine Tragödie aufgeführt: so galt er als ihr Erfinder.

Aus der Peloponnes ist die Tragödie gekommen. Nicht freilich in der uns bekannten Form. Nicht Drama war sie, sondern Chorgesang. Ihr Name beweist es. Er bedeutet ja Sang — aber nicht der Böcke (τράγοι). Denn niemals sind tragische Chöre in Bocksmasken aufgetreten, auch die Satyrn nicht. Doch schon 534 muß sich die Tragödie vom einfachen Chorgesang unterschieden haben, sonst wäre sie nicht den Knaben- und Männerchören an den großen Dionysien noch hinzugefügt worden. Wodurch sie sich aber unterschieden, wissen wir nicht. Schon um 600 hatte Arion in Korinth 'Tragödien' aufgeführt — Solon erzählte davon — und im benachbarten Sikyon waren 'tragische Chöre' nach Herodots Zeugnis für den Unterweltsheros Adrastos gebräuchlich, die der Tyrann Kleisthenes auf Dionysos übertrug. Auf dieser Tatsache beruht die Ableitung der Tragödie aus Sikyon, die trotz Aristoteles von antiken Gelehrten ausgesprochen und aufrecht gehalten wurde. Sie werden Recht haben. Man kann sich jene Chöre zu Ehren des Adrast nicht anders als ernst vorstellen. Das paßt zum Charakter der attischen Tragödie, die uns seit den ältesten Stücken stets in schwerem Ernst entgegentritt.

Mit ihnen aber war in Athen das stets lustige Satyrspiel als Schlußstück verbunden. Ein Chor von Satyrn, ithyphallischer Fruchtbarkeitsdämonen mit Pferdeschwänzen und Pferdeohren, die als Gefolge des Dionysos damals gedacht wurden, tanzte, sang und spielte drollig um feierlich kostümierte Götter und Heroen. Daß die Tragödie sich aus dem Satyrspiel entwickelt habe, ist eine Vermutung des Aristoteles, sie begegnet aber heute mit Recht lebhaften Zweifeln. Es steht dem Spiel der Fruchtbarkeitsdämonen, aus dem sich die Komödie herausbildete, ihrem übermütig fröhlichen Charakter nach ebenso nahe, wie es dem erhabenen Ernst der Tragödie fernsteht. Keine Brücke führt von einem zum anderen. Sind doch auch ihre Stoffe verschieden: so eng die Satyrn mit Dionysos, dem Fruchtbarkeit spendenden Gotte verbunden sind, so selten hat die Tragödie Dionysos gefeiert. Auch ist es ein Irrtum, wenn die Fähigkeit des Schauspielers in eine andere Person einzutauchen, aus dem Geiste der Dionysischen Religion abgeleitet wird. Früh und vielerorts sind Menschen zu Festen ihrer Götter in Maske und Gebärde ihrer Dämonen und heiligen Tiere aufgetreten, ohne daß sich ein Drama daraus entwickelt hätte. Nicht Dionysos, sondern die Muse war es, die nach griechischem Glauben die Tragiker so gut wie Homer und die Lyriker begeisterte. Nur moderne, durch nichts gestützte Hypothese gibt der ältesten Tragödie Dionysische Sagen als Stoff. Gerade die ältesten Stücke beziehen sich nicht auf ihn. Das haben schon die Alten betont. Wie die Chorlyrik, ihre Mutter, nahm die Tragödie ihre Stoffe aus der Sage, die damals im Epos feste und reiche Gestaltung gewonnen hatte. So hat Aischylos seine Tragödien bescheiden Brocken von der Tafel Homers genannt. Die Verbindung der Tragödie mit dem Satyrspiel muß im Doppelcharakter der Dionysischen Religion ihren Grund haben. Stand doch auch an den Anthesterien, wo die Erde ihren Schoß den Blumen und den Geistern der Tiefe öffnete, der Ernst des Totenfestes neben ausgelassenem Zecherjubel, der den wiedergekehrten Gott des Gedeihens begrüßte.

Eine merkwürdige Verbindung, Tragödie und Satyrspiel, hoher Ernst und tiefe Erschütterung neben keckstem Übermut, Heroen und Götter hier in erhabener Erscheinung mit großer Geste, dort freche feige Halbtiere in grotesker Ungestalt, geil und weinlüstern in tollen Sprüngen sich austobend. Die große Zeit der griechischen Tragödie, das ganze V. Jahrhundert hindurch ist die Sitte beibehalten, auf Tragödien Satyrspiele folgen zu lassen. Vergeblich blieben die wenigen Versuche, die Burleske durch eine dem Charakter der Tragödie besser angepaßte Dichtung zu ersetzen, wie Euripides' Alkestis. Er so gut wie Aischylos und Sophokles und alle ihre Konkurrenten haben an den großen Dionysien je drei Tragödien und ein Satyrspiel dargeboten, und lustig und derb genug hat auch noch der greise Euripides seinen Kyklops, das einzig uns ganz erhaltene Satyrspiel, gestaltet.

So gewiß der Dionysoskult, zu dessen Ehren diese Aufführungen stattfanden, die leibhafte Darstellung der dionysischen Dämonen mit dem ragenden Phallos forderte und festhielt, es ist doch ein Zeichen urwüchsiger Gesundheit des attischen Volkes, daß es nach tragischer Erschütterung sein seelisches Gleichgewicht durch solche derben Possenspäße wiederherzustellen liebte. Ebenso haben die kernigen Menschen des Mittelalters in den trüben Ernst des Ostermysteriums

früh schon Schnurren und Rüpeleien durch den Krämer, der den heiligen Frauen Salben für den Leichnam Christi verkauft, trotz der heiligen Zeit und des heiligen Ortes der Aufführung einzuschmuggeln gewußt und lange hat die Kirche dem zu wehren keine Veranlassung gefunden. Erst als die Kraft des attischen Volkes nachließ, Moral und Prüderie groß wurden, im IV. Jahrhundert zur Zeit eines Platon und Isokrates, erließ man den Tragikern dies vierte Stück und begnügte sich mit einem einzigen Satyrspiel statt dreier am ganzen Feste, um dem geheiligten Herkommen Genüge zu leisten, milderte aber nach Möglichkeit die wüste Ungestalt des alten Satyrkostüms.

147. Dionysos auf einer attischen Amphora um 490. London, Britisches Museum. (Nach Ann. Brit. Sc. XVIII Tfl. XI.)

So grundverschieden Tragödie und Satyrspiel waren und blieben, nur durch ihre Beziehung auf den Gott des Festes verbunden, gemeinsam war beiden doch der musikalische Mutterboden des Chorgesanges. Der Chor war das Element, aus dem dieses wie jene sich entwickelte, der Chor spielte in beiden die Hauptrolle. So ists noch bei Aischylos: in seinen drei ältesten Tragödien nahmen seine Gesänge den größeren Teil der Aufführungszeit in Anspruch. Als Meister der Musik und des Tanzes sind die ältesten Tragiker berühmt gewesen und noch zu Aristophanes' Zeit tanzte und sang man in Athen Lieder des Thespis und Phrynichos. So stark wirkte der musikalische Ursprung der Tragödie nach, daß Aischylos auch in seinem letzten Werke, der Orestie, die Wirkung großenteils auf musikalischer Stimmung aufbaute. Und als dann Sophokles das dramatische Element entwickelte, hat Euripides der Musik wieder fast ihren alten Anteil zurückgegeben, indem er den Schauspielern längere Gesangspartien, insbesondere große Soloarien zuteilte. Erst hundert Jahre später ist das reine Drama ohne jede musikalische Zutat ausgebildet, sicher in der neuen Komödie des Menander, von der gleichzeitigen Tragödie wissen wir nichts. Für das Verständnis und den Genuß der attischen Tragödie, zumal der aischyleïschen, ist es von großer Bedeutung, sich stets diese Mitwirkung der Musik recht lebhaft vorzustellen. Sie war nicht vielstimmig. Unisono erklangen die Weisen von einer klarinettenartigen Flöte intoniert und gehalten, aber durch verschiedene Tonart, Tempo und Rhythmus wurde eine große Mannigfaltigkeit erreicht und das Gefühl mächtig ergriffen und erregt.

Aus dem Geiste der Musik geboren, ist die attische, die klassische Tragödie stets musikalisch geblieben, auch Sophokles weiß sie mit starker Wirkung zu benutzen. Verbunden mit ihr war von jeher der Tanz. Nur darf man dabei nicht an das denken, was wir Tanz nennen. Jede

Bewegung ist im antiken Sinne Tanz. Er war so mannigfaltig wie die Rhythmen der Verse, aus denen wir die Musik erschließen. Wird der Satyrchor meist in possierlichen Sprüngen selbst auf allen Vieren gehüpft sein, die tragischen Chöre durchmaßen, zumal in Aischylos' Stücken, nicht selten alle Maße von gewichtiger Würde und ruhevoller Geste bis zu wildem Stürzen und aufgeregtem Drängen. So läßt er in den 'Sieben gegen Theben' die geängsteten Thebanerinnen mit zerrissenen Schreien in die Orchestra stürzen, sich an den Götterbildern niederzuwerfen, oder in den 'Schutzflehenden' die Töchter des Danaos sich verzweifelnd an den Altar klammern, während der Aigypterherold mit seinen Schergen sie loszureißen sich anschickt. Hier weist die genaue Entsprechung der kurzen Strophen auf scharf abgemessene, symmetrisch wiederholte Bewegungen, die heftig und deutlich genug gewesen sein werden, dort gibt es keine strophische Gliederung, in ungestümem Drängen hat sich also der Chor der thebanischen Weiber hervorgestürzt. Dies eine Ausnahme, Gesetz war strenge Bindung in strophischer Wiederholung, die sich erst am Ende des Jahrhunderts lockerte. Chöre von Greisen wie im Agamemnon und König Oidipus und vielen anderen Tragödien sangen und bewegten sich ruhig und würdig; lebhafter der aischyleïsche Perserchor, der sich niederwirft, bei Beschwörung des Dareios die Erde schlägt, im Klagewechselgesang mit Xerxes sich die Haare rauft; die Eumeniden, die wie Jagdhunde das Wild hetzen, toben in bizarren Sprüngen mit lebhaften Armbewegungen; der Euripideische Chor der Bakchen rauschte enthusiastisch daher. Anders 'tanzten' die Krieger im Aias als die Weiber der Medea, anders die Griechinnen im Hippolyt als die Phoinizierinnen des Phrynichos oder Euripides. Die großen Chorlieder, meist nach Abtreten der Schauspieler vorgetragen, so daß das Interesse der Zuschauer ganz auf den Chor gerichtet war, forderten großen Raum, werden also die geschlossene Masse des Chores aufgelöst haben, zumal in der älteren Zeit, wo der tragische Chor ursprünglich nicht anders als die kyklischen, fünfzig Mann stark war, wie in Aischylos' Schutzflehenden, während er später auf fünfzehn beschränkt wurde. Wir sind nicht fähig, uns die Wirkung dieser getanzten und gesungenen Poesie vorzustellen. Wir kennen Chöre nur noch als bewegungslose Sänger, die man besser nicht sieht. Chortanz kennen wir überhaupt nicht. Und könnten wir die antiken sehen, wir würden sie nicht künstlerisch genießen können. Denn auch dazu gehört Erziehung. Aber jede Tradition ist längst abgerissen. Chöre sind eine hochaltertümliche Kunstform, nur Kinder üben sie heute noch, die treuesten Bewahrer uralter Formen oder naive Wiederfinder.

Aus dem Chortanzlied entstanden hat die Tragödie naturgemäß sich dargestellt auf demselben Schauplatz wie dieses. Auf einem kreisrunden Tanzplatz, 'Orchestra' genannt, sangen und tanzten an den großen Dionysien, demselben Feste, an dem allein ursprünglich Tragödien aufgeführt wurden, auch Chöre von je 50 Knaben oder Männern.

Reste einer Umfassungsmauer, die einen Kreis von 24 m Durchmesser umschloß, aus dem VI. Jahrhundert hat Dörpfeld unter den späteren Bauten des Theaters am Südostfuß der Akropolis dicht am alten Dionysostempel aufgedeckt. Durch eine beträchtliche Anschüttung hergestellt, war er nach Süden mit einer 2 m hohen Mauer abgestützt und an den Seiten von Holzgerüsten für die Zuschauer umgeben. Bei einer tragischen Aufführung zwischen 500 und 497, als Pratinas, Choirilos, Aischylos um den Preis rangen, stürzten die Gerüste ein. Damals wird man die Orchestra weiter nordwärts dicht an den aufsteigenden Fels herangelegt und in sie eingeschnitten haben, um die gefährlichen Holztribünen zu vermeiden. Nun konnte man an ihrem Südrand auf dem Boden der älteren, in diesem Teil nicht mehr benutzten Orchestra eine Skene auf gleichem Niveau zu dauernder Benutzung bauen.

Eine an der Peripherie des Tanzplatzes den Zuschauern gegenüber errichtete Bude (*σκηνή*) gab den Choreuten und Schauspielern die Möglichkeit, sich unbeobachtet unmittelbar am Spiel-

platz zu kostümieren und an der Rückseite heraustretend um die Ecken der Skene in diesen, die Orchestra, einzutreten. Ihre geschlossene, den Zuschauern zugekehrte Wand, die einen guten Hintergrund bot, ins Spiel einzubeziehen, war ein naheliegender, doch überaus fruchtbarer Gedanke. In den ältesten erhaltenen Tragödien, den Schutzflehenden, den Persern (472), dem Prometheus und den Sieben gegen Theben von Aischylos ist es bereits durchgehends geschehen. Als Riesenaltar, von dessen Höhe sich ein weiter Blick eröffnete, ist die Skene in den Schutzflehenden und Sieben, als Felswand im Prometheus, als Heroengrab des Dareios in den Persern verwendet. Es gehörte wenig Phantasie dazu, die glatte Wand dafür gelten zu lassen. Tiefen Eindruck muß es gemacht haben, als Aischylos in den Persern aus ihr den Geist des Dareios, vom Chor beschworen, aufsteigen ließ. Es war leicht zu bewerkstelligen: ein Schauspieler betrat aus dem Innern der Bude durch eine Lucke ihr Dach.

Vor dieser Wand dehnte sich das weite Rund der Orchestra. Da bewegten sich die tragischen Chöre beim Vortrage ihrer großen Lieder, wie am Tage vorher die großen Knaben- und Männerchöre getanzt und gesungen hatten. Diese im bürgerlichen Festkleide, jene im Kostüm, das die Tragödie verlangte, als orientalische Weiber oder persische Greise, als Okeaniden oder Titanen oder Eumeniden. Sang und Tanz der kyklischen und der tragischen Chöre werden nicht sehr verschieden gewesen sein. Nach seinem Vortrage aber, wenn ein Schauspieler in der Orchestra erschien, zog sich der tragische Chor zusammen, um jenen zur Geltung zu bringen und sich ihm als geschlossene Masse gegenüberzustellen. Da ließen es sich jedenfalls die älteren Dichter, wie Aischylos, angelegen sein, den großen Raum nun auf andere Weise zu füllen. So hat er gern Schauspieler auf Wagen hereinfahren lassen, ja mehrere Wagen zugleich, und großes Gefolge aufgeboten. Bunte, figurenreiche, prächtige Bilder haben sich den Zuschauern dargeboten. Die Choregen, reiche, vom Volk erwählte Bürger, die für die Ausstattung und Aufführung zu sorgen hatten, ließen sichs etwas kosten, möglichst reich und glänzend Kostüm, Gerät und Personal zu stellen. Die schönsten Gewänder, die edelsten Rosse, die besten Wagen stellten sie im Wettbewerb: denn es galt den Preis zu erringen. Ein Volksfest waren die großen Dionysien, gefeiert in einer kleinen Stadt eines nicht großen Landes. Bewiesen die Peisistratiden ihre Volksfreundlichkeit durch den Glanz der Spiele und Verteilung von Backwerk und Wein, der auch den Chören beim Auf- und Abtreten gespendet wurde, so haben nach Vertreibung der Tyrannen die Choregen, durch Reichtum, Geschlecht, Taten allbekannt, die Gelegenheit, sich die Gunst des Volkes zu erwerben, mit Eifer wahrgenommen. Ehrgeiz und Rivalität der Einzelnen, wie der Phylen und Parteien steigerten ihn aufs Höchste. Das ganze Volk nahm an diesem Ringen am Fest so gut wie an der Politik teil, nahm Partei und jeder wünschte seinem Liebling den Sieg. Vielfach, nicht bloß ästhetisch, war es interessiert und bei der Preisverteilung durch die Preisrichter an die Chöre, die auch bei den tragischen Aufführungen die offiziellen Preisträger waren, hat gewiß manche andere Erwägung als die rein künstlerische oft genug mitgesprochen. Und Beifall und Mißfallen des Volkes wird sich mit nicht geringerem Ungestüm damals als heute noch im Süden geäußert haben. Wie an den großen Kirchenfesten des Mittelalters und der Renaissance wollte auch das attische Volk neben der religiösen Feier, die bei der Masse zwar Ehrfurcht, aber zumal an den großen Dionysien nicht gerade tiefe und anhaltend weihevolle Stimmung hervorgerufen haben dürfte, seine Freude haben an Pracht und Glanz, an Pomp und Feierlichkeit, an Neugier und Wettlust; und derbe Scherze und ausgelassene Fröhlichkeit durften nicht fehlen. Das gab alles reichlich das Festprogramm mit seiner Prozession, seinen tanzenden Chören, der lange Zeit nur improvisierten frechfröhlichen Komödie voll persönlichsten Spottes, den Tragödien und den lustigen Satyrspielen. Vollendete Kunst

und erhabene Tragik stand neben derb volkstümlichen Späßen und das urzeitlich heilige Symbol des Fruchtbarkeit spendenden Dionysos, der erigierte Phallos, als Heiligtum in der Prozession verehrt, wurde von den Komöden und Satyrn so drastisch gehandhabt, daß jede Ästhetik versagt. Es ist gut, sich das klarzumachen. Die Athener waren auch ästhetisch kein Mustervolk. Aber so kräftig es sich auch an Gemeinheiten freute und über plumpe Witze lachte, so empfänglich war es auch für Anmut und Schönheit, für Erhabenheit und tiefste Erschütterung.

Unter freiem Himmel fanden die Aufführungen statt. Auf den hergerichteten Hängen der Akropolis saßen und standen die attischen Bürger und ihre Beamten und Priester unter dem Vorsitz des Dionysospriesters, der nach alter Sitte den Gott selbst verkörpernd sein Gesicht rot gefärbt hatte und den Efeukranz trug. Wer bequem sitzen wollte, brachte sich Stuhl und Kissen mit. Die Marmorbänke des Theaters sind erst im IV. Jahrhundert angelegt. Kein Dach schützte Zuschauer und Spieler vor Sonne und Regen oder Kälte. Auf gut Wetter ist um die Wende des März und April auch in Athen nicht sicher zu rechnen. Ein tüchtiger Regenschauer mochte hie und da die herrlichste Tragödie stören. Und gefroren werden die Zuschauer auch nicht selten haben. Gegen den täglichen Landwind waren sie wenigstens durch den Berg gedeckt. Weithin schweifte ihr Blick über die Orchestra und die Skene hinaus auf das attische Land zum Peiraius hin und aufs Meer und Salamis, die Stätte des Ruhmes, bis hinüber zur feindlichen Peloponnes, deren stolze Gebirge den Horizont im Süden in herrlicher Linie begrenzen.

Die tragische Aufführung begann mit dem Heroldsruf 'Aischylos führe den Chor herein'. Die Formel wurde noch beibehalten, als es schon Regel geworden war, dem Chor einen Vorspruch oder eine Szene von Schauspielern, den Prolog, vorangehen zu lassen. Ursprünglich und noch in Aischylos' Hiketiden und Persern begann wirklich die Tragödie mit dem Einzug des Chores. Seinem Kostüm und oft genug auch der Situation zum Trotz war er bekränzt und ihm voran schritt gleichfalls bekränzt der Flötenspieler im Prachtgewand, jeder Illusion spottend. Auch den Schluß hat der Chor stets gemacht, wenn auch in den späteren Stücken des Sophokles und Euripides nur mit wenigen üblichen Versen; denn er mußte ja unter den Augen der Zuschauer den Schauplatz verlassen. In den alten Tragödien ist der Auszug des Chores dem Einzugslied entsprechend mit großem Aufwand musikalischer und orchestischer Mittel eindrucksvoll ausgestattet. Der Schauspieler wurde beim Auftreten vom Chor feierlich angekündigt, zugleich vorgestellt: er brauchte Zeit um seinen Platz zu erreichen, als die Skene noch nicht mit Türen gegen die Zuschauer und die Orchestra geöffnet war. 'Antworter' heißt das griechische Wort für den Schauspieler. Sehr bezeichnend: seine ursprüngliche Aufgabe war, dem Chor und seinem Führer zu antworten. In Aischylos' Hiketiden ist dies archaische Wesen noch deutlich wahrnehmbar: fast alle Szenen bestehen nur aus Gesprächen des Chores mit einem Schauspieler. Erst durch Einführung eines zweiten Schauspielers hat Aischylos den Keim dramatischen Lebens zur Entfaltung gebracht. Den dritten, den er im letzten Werke anwendet, wirklich zu benutzen, hat er nicht mehr gelernt, auch die Jüngeren brauchten lange Zeit, diese schwierige Kunst zu entwickeln.

Die Gesichtsmaske des Schauspielers hat Tragödie wie Komödie aus ihrem kultischen Ursprung beibehalten, und nichts konnte veranlassen, sie abzuschaffen. Denn auf so große Entfernungen wirkt das menschliche Gesicht nicht, am wenigsten sein Mienenspiel. In feierlichen, prächtig bunten Kleidern einer vergangenen Zeit erschienen die Schauspieler als Heroen und Götter, nicht etwa in der idealen Manteltracht oder gar Nacktheit, wie sie die bildende Kunst darzustellen liebte. Ärmliche Trachten hat Euripides für gewisse Rollen zur Entrüstung der Verehrer alter Tradition eingeführt, doch dürfen auch sie nicht gar zu

148. Schauspielerrelief aus dem Peiraius um 400. Athen, Nationalmuseum.

realistisch gedacht werden. Der hohe Schuh ist für die Tragödie erst nach Alexander dem Großen aufgekommen, in einer Zeit, wo die Theater der Großstädte ins Riesenhafte wuchsen, wohl auch erst das Ausstopfen von Schultern und Brust und die Erhöhung der Figur durch einen Aufsatz auf der Maske. Nach der Überlieferung hat ihn freilich schon Aischylos eingeführt, aber die Neapler Vase und das Schauspielerrelief aus dem Peiraius, beide um 400 entstanden, die einzigen sicheren Zeugen für den theatralischen Brauch des V. Jahrhunderts, zeigen keine Spur davon.

In lebhaften Szenen erfaßte die musikalische Grundstimmung der Tragödie auch den Schauspieler: er sang mit dem Chor abwechselnd. In immer steigendem Maße wurde ihm diese Leistung zugemutet. Schließlich hat Euripides seinen Gesang sogar vom Chor gelöst und zu Soloarien ausgebildet. Den Unterschied im Vortrag der gesungenen und der gesprochenen Partien dürfen wir uns aber nicht so groß vorstellen, wie wir ihn gewöhnt sind. Der Gesang stand feierlich getragener Deklamation näher als der moderne, und der antike Schauspieler, weit entfernt vom realistischen Gebrabbel des heutigen, trug seine Verse in einer Weise vor, die fast an Gesang erinnert haben wird, wie ja auch die alten Redner, noch Cicero, halb gesungen haben. Symmetrischer Bau, aus der Chorpoesie vertraut, bestimmt auch das Schauspielergespräch. Gesteigerte Lebhaftigkeit entlädt sich in hastiger Zwiesprache Vers auf Vers. Das fordert vollendete Gewandtheit der Sprache. Schon Aischylos hat diese Kunst auszubilden begonnen. Die älteste Tragödie soll die Reden und Gespräche im Trochäischen Tetrameter gegeben haben. In der Tat wendet ihn Aischylos häufig an, aber nur in lebhaften Szenen. Sein Dialogvers ist wie der der Jüngeren vielmehr der streng gebaute jambische Trimeter, selten noch durch Auflösungen belebt, jeder Stimmung und Stilisierung fähig, der natürlichen Rede so nahe stehend, wie kein anderes Maß. Nie aber ist es einem Griechen, auch einem

Römer nicht, eingefallen, in der Tragödie oder Komödie Prosa anzuwenden. Uns ist das seit Lessing und Goethes Götz geläufig, die von den Regeln der Franzosen zu Shakespeare und zur Natur strebten. So weit getriebenen Realismus haben die Griechen als kunstwidrig empfunden. Strenger Stil bindet alle Teile der Tragödie, auch ihre Sprache. Erhaben, feierlich, fernab der Rede des Alltags bleibt sie in Wortwahl und Satzbau nicht anders im Dialog wie in den Gesangstücken. Ja, es haben die attischen Tragiker sogar niemals ihre eigentliche Muttersprache angewandt. Für ihre Lyrik wandten sie einen dorisch gefärbten Dialekt an, für den Dialog den jonischen gemäß der Herkunft der chorischen und der jambischen Poesie. Und wenn sie auch allmählich deren auffallendste Eigentümlichkeiten mehr und mehr abschliffen und besonders den Dialog dem attischen Sprachgebrauch näherten, es blieben stets zwei verschiedene Dialekte in demselben Werke nebeneinander deutlich wahrnehmbar bestehen. Für unser Empfinden eine Ungeheuerlichkeit, ein erstaunliches Zeichen für die Zähigkeit literarischer Tradition und strenger Stilisierung.

b) DIE ÄLTESTEN TRAGIKER

Von der ältesten attischen Tragödie wissen wir nur dies Eine: sie bestand aus Chorgesängen und Erzählungen des einzigen Schauspielers, der dem Chor Antwort gab. Thespis war schon dem Aristoteles nur ein Name. Daß man Tragödien auf seinen Namen fälschte, bestätigt, daß nichts von ihm vorhanden war. Horaz (AP 275) hat irgendwo aufgelesen, 'er habe seine Gedichte auf Karren gefahren' und so ist der 'Thespiskarren' jedem Mimen bekannt. Leider hat der Versuch, ihn mit dem Schiffskarren zu identifizieren, der nach Ausweis schwarzfiguriger Vasen in Prozession an einem Dionysosfeste zu Athen von Satyrn begleitet damals gefahren ist, keine Sicherheit, da auf diesen Aufzug die Anthesterien mehr Anspruch haben als die großen Dionysien, an denen allein Tragödien aufgeführt wurden. Choirilos, Pratinas, Phrynichos waren schon Konkurrenten des Aischylos, wenn auch ältere. Chorlyriker war Pratinas, sein einziges Bruchstück in prächtigen selbstbewußten Versen stammt aus einem Dithyrambos. Sein Ruhm war aber das Satyrspiel. Daß er es aus seiner peloponnesischen Heimat Phlius eingeführt habe, ist feste Überlieferung, um so beachtenswerter, als sie die ursprüngliche Nichtzusammengehörigkeit von Satyrspiel und Tragödie bestätigt. Die älteste Tragödie, von der wir etwas wissen, ist die 'Einnahme Milets' von Phrynichos, aufgeführt kurz nach dieser die hellenische Welt erschütternden Katastrophe des Griechentums in Kleinasien 494, die den Athenern die drohende Persergefahr furchtbar nahe rückte. Sie hat sie im Tiefsten gepackt, zu Tränen gerührt. Aber an bitterste Not wollten die Athener am Fest des Dionysos nicht erinnert sein: sie verurteilten den Dichter zu harter Geldstrafe und verboten das Stück. Aber noch einmal hat er sich ein Ereignis jüngster Vergangenheit zum Stoff gewählt, den Sieg bei Salamis. Wohl unter Themistokles, des Siegers, Choregie hat er diese Tragödie 476 aufgeführt. Das letzte Mal tat es Aischylos 472. Seitdem haben griechische Tragiker vermieden, jüngste Vergangenheit darzustellen. Sie hielten sich an die Heldensage, die für sie Geschichte war. Bei den Besiegten in Persien war der Schauplatz jener Tragödie des Phrynichos, nach dem Chor 'Phönissen' genannt. Ein Drama war es nicht, es gab keine Handlung, Spannung, Entwicklung. Mit den ersten Worten wurde bereits die Niederlage des Xerxes verkündet. Der Chor der Sidonischen Frauen hat Klagelied um Klagelied gesungen, neu angefacht wohl durch anschauliche Schilderung eines Boten, vielleicht auch durch die Mutter des Königs und ihn selbst, der als ein gebrochener Mann heimkehrte. So dürfte das Stück dem ältesten Tragödientypus entsprochen haben: Chorgesänge, auch Wechselgesänge, von Erzählungen und Dialogen

unterbrochen. Dunkel bleibt dabei freilich, wie er den Rat der Alten verwendet hat, der auf Thronsesseln schon zu Anfang Platz nahm. Mit deren Aufstellung begann das Stück. Ein Eunuche besorgte das und motivierte, jetzt müsse Rat gepflogen werden, da der König geschlagen sei. Es ist der älteste Prolog. Vordem begannen die Tragödien mit dem Gesang des Chores, so noch vier Jahre später die 'Perser' des Aischylos. Die Parodos zu motivieren hätte auch Phrynichos nicht den Prolog gebraucht, hätte doch der Chor selbst die Unglücksbotschaft bringen können. Ein äußerer Zwang war es, der ihn zu diesem Vorspruch gegen das Herkommen veranlaßte: er mochte die Thronsessel nicht stillschweigend von Theaterdienern unter den Augen der Zuschauer in die Orchestra schleppen lassen. Dem rechten Künstler wird die Not zum Anreiz, neue Formen zu suchen. Er zog die Vorbereitung seines Stückes in die Dichtung hinein, und erfand so den Prolog, der bald, auch ohne solchen äußeren Anlaß, zum festen Bestandteil der Tragödie wurde. Auch in einem anderen Punkte mutet Phrynichos moderner an als Aischylos. Hat dieser außer den Stücken von 472 stets drei Tragödien und auch das Satyrspiel aus demselben Stoffe geformt und so eine einzige, mächtige Dichtung in drei großen Abschnitten vorgeführt, so waren von den acht bekannten Stücken des Phrynichos drei gewiß ohne trilogischen Zusammenhang, jene Salamistragödie, die Einnahme Milets und seine Alkestis, und nur zwei gehörten sicher zu einer Trilogie, welche die auch von Aischylos gestaltete Sage der von den Aigyptossöhnen nach Argos verfolgten Danaiden behandelt hat. Es ist aber sehr fraglich, ob in ältester Zeit wirklich jeder Tragiker wie Aischylos und die jüngeren stets drei Tragödien haben aufführen müssen. Wir haben auch keinen Anhalt, zu ermessen, wie breit Phrynichos seine Stücke ausgedehnt habe.

c) AISCHYLOS

Erst Aischylos ist der eigentliche Schöpfer der Tragödie. Das zeigt die Vergleichung von Phrynichos' Phoinissen, der einzigen erkennbaren Tragödie älteren Stiles, mit seinen Persern von 472. Beide Dichter feierten den großen Sieg der Griechen über Xerxes' Flotte bei Salamis 480. Sie führten ihn den Athenern, die von den Bänken ihres Theaters auf die zackigen Berge der Ruhmesinsel über dem blauen Meer hinüberschauten, im Spiegel seiner Wirkung auf die Perser vor. Am Persischen Königshof spielen beide Tragödien. Hat aber Phrynichos jede Handlung und Spannung ausgeschaltet, indem er schon vor Auftreten des Chores in einem Prolog das Unglück von Salamis erzählte, so führt Aischylos zuerst den Stolz der Perser auf ihr gewaltiges Aufgebot von Fürsten und Völkern und Schiffen vor, dem sich bald bange Ahnung beimischt, steigert sie durch angstvollen Traum und böses Vogelzeichen, nur zu leicht zu deuten, die des Königs Mutter mitteilt, und in diese beklemmende Erwartung läßt er dann atemlos den Unglücksboten hineinschreien 'vernichtet ist das ganze Heer!' Hier ist Steigerung, Spannung, Katastrophe. In Phrynichos' Werk hat von Anfang an trübe Stimmung geherrscht, die gesteigert sein mag. Ein Oratorium würden wir es nennen. In Aischylos' Persern steckt Keim und Wille zum Drama. Er gibt nicht wie Phrynichos lyrisch epische Darstellung des vollendet Geschehenen, sondern er führt uns in das Geschehen selbst mitten hinein und läßt uns so miterleben, was seine Personen erleben. Damit hat er den Grund gelegt zur folgenreichsten Entwicklung: aus der Tragödie im ursprünglichen Sinne, aus tragischem Chorgesang wurde allmählich, was wir Tragödie nennen, das tragische Drama. Schon in seinem ältesten erhaltenen Stücke, den Schutzflehenden, pulst mächtig der Drang zum Drama. 484 hat Aischylos zum ersten Male über seine Nebenbuhler gesiegt, ein Vierzigjähriger, 499/6 hatte er bereits aufgeführt, wohl auch schon früher. Von der alten Weise wird er ausgegangen sein.

Lange hat er gearbeitet, gesucht, bis er die neue Bahn fand und freimachte. Stetig hat er sie verfolgt, seine neue Kunst immer weiter ausbildend, bis er als Greis mit der Orestie von 458 seiner Schöpfung die Krone aufsetzte. Da hat er noch die Kraft gehabt, sich dem Einfluß seines jungen Konkurrenten Sophokles zu öffnen, der seit zehn Jahren neben ihm aufführte und mit frischem Eifer und glänzender Begabung das dramatische Element ergriff, das er in der Folgezeit zur Vollendung führen sollte.

149. Triptolemos, Attisches Vasenbild um 480 aus Gela in Syrakus.
(Nach Monumenti dei Lincei XVII Tfl. 19.)

Aber die in den siebziger Jahren gewonnene Form hat Aischylos in der Hauptsache trotz stetiger Entwicklung doch beibehalten. Er war und blieb Musiker, Chordichter, so sehr er auch zum Drama drängte. Bis zuletzt ist seine Tragödie erfüllt von musikalischer Stimmung. Mächtige Chor- und Wechselgesänge geben noch der Orestie Charakter und Stimmung, die sich auch Dialogpartien mitteilt. Und er bleibt bei der Trilogie, d. h. er entwickelt seinen Stoff in seiner geschichtlichen Folge breit ausladend, ein Bild nach dem anderen. So hatten die epischen Dichter die Sagen erzählt. Aus ihnen nimmt er seine Stoffe, ihnen folgt er in seiner Anordnung.

Er dramatisiert die großen Epen. Das Danaidenepos stellte er dar, indem er die Danaostöchter auf der Flucht vor den sie zur Ehe begehrenden Aigyptossöhnen vorführte, in einem zweiten Stück deren Sieg und die erzwungene Hochzeit zeigte, bei der die Bräute ihre Männer ermorden bis auf eine, und im dritten diese Ungehorsame vor Gericht stellen und freisprechen ließ. Nach den Oidipusepen schuf er Laios, Oidipus, die Sieben gegen Theben: Laios versündigt sich durch Ungehorsam gegen Apolls Orakel, am unschuldigen Sohne vollzieht sich der Fluch, der dann die letzten Sprossen im Bruderkampf verdirbt. Die Ilias dramatisiert er in den Myrmidonen — der grollende Achill läßt sich erbitten, Patroklos in den Kampf zu senden, er fällt — den Nereiden — sie bringen Achill die göttlichen Waffen und er rächt den Geliebten an Hektor — und den Phrygern — Priamos löst seines Sohnes Leiche aus den Händen des erweichten Siegers. Einen anderen Teil des troischen Epenkreises macht er zu Aiastragödien: er zeigt ihn mit Odysseus um die Ehre streiten, des gefallenen Achill Waffen tragen zu dürfen, und im

darauffolgenden Stücke, wie er abgewiesen diese Schmach nicht tragen kann und sich selbst den Tod gibt. Auch seine Orestie war episch vorgebildet und wie der epische Dichter entrollt er nacheinander die Bilder der Heimkehr Agamemnons und seines Todes, der Rache Orests an der mütterlichen Mörderin und seine Entsühnung. Erst in diesem Dreiklang kommen Aischylos' Stücke zur vollen Wirkung, zum vollen Verständnis. Jedes zwar abgerundet, entbehrt doch Fortsetzung oder Voraussetzungen. Auch in Aufbau und Form stellen sie sich als Glieder eines größeren Organismus dar. Sie sind nicht gleichartig. Mit mächtigem Chorgesang beginnt stets das erste Stück der Trilogie, die 'Schutzflehenden' ebenso wie der Agamemnon. Wie bescheiden sind dagegen die Parodoi des Mittelstückes, der Choephoren, und der Schlußstücke, der Eumeniden oder der Sieben. Am Ende der Trilogie aber zieht der Chor feierlich ab: nach großem Wechselgesang die Eumeniden, festlich geleitet, mit schmerzlichem Kommos die Thebanerinnen in den Sieben. Dagegen entfernen sich mit nur wenigen Versen die Chöre am Schluß des ersten und zweiten Stückes, Agamemnon und Choephoren, auch die Exodos der Hiketiden ist verhältnismäßig klein. Die einzige geschlossene Einzeltragödie des Aischylos, die Perser, entsprechen natürlich am Anfang und Schluß den Trilogien mit ihren großen musikalisch-orchestischen Leistungen in der prächtigen Parodos und dem breit ausladenden Klage-Wechsel-gesang der Alten und des Xerxes. Bei dieser Komposition in großem Trilogienmaßstabe versteht man auch, daß Aischylos mit den dramatischen Effekten zunächst zurückhält. Er konzentriert sie in die Mitte des Ganzen. Deutlich zeigt das die Orestie: Agamemnon, zum größten Teil lyrisch und episch, entlädt seine dramatische Kraft erst am Schlusse, erst recht die Choephoren, die Eumeniden setzen die dramatische Bewegung zu Anfang lebhaft fort, um alsbald in der großen Gerichtsszene ruhig zu verlaufen. Ebenso war die Danaidentrilogie und die Oidipodie gebaut. Das erste allein erhaltene Stück, die 'Schutzflehenden', entwickeln erst gegen Ende der Szene, wo der Aigypter die Danaostöchter vom Altar zu reißen versucht und vom Argiverkönig abgewehrt wird, dramatisches Leben, während das Schlußstück der Oidipodie, die Sieben gegen Theben, nur zu Beginn lebhafte Bewegung zeigt, um bald genug in mehr episches Fahrwasser und dann in Lyrik überzugehen. Organische Einheiten sind Aischylos' Trilogien, nicht drei nebeneinander gestellte Einzelstücke.

Im Epos fand Aischylos mehr, als nur den Stoff, den er dramatisierte. Gestaltet lag er ihm da bereit: Handlung über Handlung, Charaktere von Künstlerhand fest und klar und unvergeßlich gezeichnet. Noch mehr. Homer ist ja selbst schon Dramatiker. Er läßt mehr seine Helden reden, als daß er selbst erzählt. Dramatische Dialogszenen sind es, wenn die Heroen sich in der Schlacht begegnen, Helena den Troerfürsten die Achaierhelden zeigt, wenn Achill und Agamemnon zu unversöhnlichem Haß sich entzweien, wenn vergeblich die Gesandten des Königs auf den Grollenden einreden; wenn Patroklos sich die Erlaubnis erbittet, die Schiffe retten zu dürfen; wenn Achill den Hektor überwindet, den seine Eltern auf dem Turme anflehen, sich zu bergen; Hektors Abschied, Hektors Lösung; Nausikaas Begegnung mit Odysseus, seine Fußwaschung, das Wiedererkennen der lange getrennten Gatten. Eine so tiefe Wahrheit liegt in dem Worte des Aischylos, seine Tragödien seien nur Brocken vom Mahle Homers, daß man es für echt zu halten versucht ist. Seine dramatische Kunst ruht wirklich auf der Poesie Homers. Und doch war sie etwas ganz Neues. Nur von der Phantasie der Hörer geschaut, wurden die Gestalten Homers durch Aischylos Fleisch und Blut, sie bewegten sich, sprachen, handelten und litten, leibhafte Menschen in lebendiger Gegenwart. Freilich haben schon Tragiker vor Aischylos ihren einen Schauspieler im Heroenkostüm auftreten lassen, aber er tat seinen Spruch zum Chor und trat wieder ab. Erst Aischylos hat einen zweiten Schau-

spieler dazu gesellt, diese beiden nun handeln lassen und sie so erst wirklich lebendig gemacht. Chorgesang und Schauspielerspruch, Lyrik und epische Erzählung, das war die Form, in der Aischylos die Tragödie vorfand. Indem er das dritte Element hinzufügte, hat er den Weg zum Drama gewiesen. Er selbst brachte es zur Entfaltung und Sophokles zur Herrschaft, aber das Lyrische und Epische blieben der Tragödie, soweit wir sehen können, doch stets erhalten. So ist die Kunst des Aischylos ein Übergang, ein Vorfrühling mit seiner drängenden Kraft und Fülle und Zukunft. Der feste Stamm bleibt auch ihm die große Chorlyrik, die epische Erzählung drängt er mehr und mehr zurück und gewinnt so immer breiteren Raum für das dramatische Element. Eine neue Kunstgattung hat er geschaffen, die aber doch ganz sein persönliches Eigen ist und nie wieder gelingen konnte, gerade diese Mischung und innigste Verbindung der drei Elemente, beherrscht und durchdrungen von Musik, die Grauen, Ahnung, Angst, Entsetzen, frommer Hingabe, religiöser Erhebung, allem Unaussprechlichen den tiefsten Ausdruck zu geben vermag.

An den erhaltenen Stücken des Aischylos aus den letzten zwanzig Jahren seines Lebens können wir verfolgen, wie er mehr und mehr den Chor gegen die Schauspieler und den erzählenden Schauspielerspruch gegen den immer breiter entwickelten Dialog zurücktreten läßt. In den 'Schutzflehenden' entfällt die Hälfte aller Verse auf Chorlieder, sie nahmen also, da Musik und Tanz mehr Zeit verlangen als der gesprochene Dialog, den größeren Teil der Aufführung in Anspruch; die drei Stücke der Orestie geben dem Chor nur je ein Drittel. Mit Recht führen die Hiketiden diesen Titel, denn der Chor der Danaostöchter ist die Hauptperson der Tragödie, um sie dreht sich die ganze Handlung: sie suchen Schutz an den heimatlichen Altären, erhalten ihn zugesagt, werden von den Aigyptern losgerissen und vom Argiverkönig gerettet. Und so stark wirkt noch die alte Tragödienform, die den Chor vor allen bedachte und den einzigen Schauspieler nur nebensächlich behandelte, daß Aischylos hier fast ausschließlich den Chor mit einem Schauspieler sich unterreden, ja daß er die Mädchen entgegen aller attischen Sitte mit dem König verhandeln und ihren Vater Danaos, der sie hätte vertreten sollen, stumm daneben stehen läßt. Nur in zwei kurzen Szenen stellt er hier seine zwei Schauspieler gegenüber: in 13 Versen den König und Danaos, und in 40 Versen den König und den Aigypterherold. Seitdem hat er gelernt, sie besser zu benutzen: er bildet den Schauspielerdialog aus, und wenn er auch noch im Agamemnon und den Eumeniden den Chor in die Handlung eingreifen läßt, so ist hier der Fortschritt von der Chortragödie zur Schauspielertragödie doch ein gewaltiger. Es war die notwendige, von Aischylos gewiesene Entwicklung, wenn Sophokles den Chor in die Nebenrolle drängte oder aus der Handlung ausschied.

Mit allen Mitteln hat Aischylos seine Tragödien dramatisch belebt. Das Nächstliegende war, den Chor zur handelnden Person zu machen. Das hat er in den 'Schutzflehenden' getan, noch in den Eumeniden wiederholt, auch der Chor der Thebanerinnen in den Sieben bringt durch seine angstvolle Flucht an den Götteraltar — ähnlich wie in den Hiketiden — die einzige dramatische Bewegung in dies Stück. Sicherlich haben seine Vorgänger den Chor schon so behandelt; das zeigt Phrynichos' Salamistragödie, wo der Chor nichts anders als geklagt haben kann, und seine Alkestis. Großartige Bilder hat Aischylos so geschaffen: die Danaostöchter oder die Thebaner Weiber sich am riesigen Altar hilfeflehend drängend, ihnen gegenüber der König, dem sie schließlich gehorchen und in die Orchestra ziehen; gesteigert noch in den Eumeniden, wo Apoll die Rachegöttinnen aus seinem Tempel weist. Von ungeheurer Wirkung muß die dramatische Massenszene gewesen sein, als der Aigypterherold mit seinen Schergen die fünfzig Danaiden vom Altar zu reißen versucht und vom herbeigeeilten Argiverkönig und seinen Reisigen

150. **Triton.** Melisches Tonrelief um 465. **Paris, Louvre.**
(Nach Zeitschrift für bildende Kunst 1921. S. 96.)

vertrieben wird. Aber wiederholt hat Aischylos das nicht. Denn er übertrug den Schauspielern das Handeln. Sie traten fortan einander und nicht mehr dem Chor gegenüber, und wenn sie einmal noch mit ihm in Konflikt gerieten, wie am Schluß des Agamemnon, so machte dieser von seinem Standplatz, der Orchestra, aus gegen die Schauspieler vor der Skene den Angriff, nicht umgekehrt wie in den Hiketiden. Durch die Verlegung des Schwergewichtes vom Chor auf die Schauspieler kam er dazu, sie aus der Orchestra fort an die Skenenwand zu stellen, vor der sie sich in scharfer Silhouette abhoben und dem Chor gegenüber standen. Und nun lernte er erst die Skene benutzen, die zunächst nur zur Kostümierung diente und von Früheren, wie noch von Phrynichos, einfach ignoriert wurde. Er gab sie als Altar, als Felswand, als Grab aus. Ja er ließ aus ihr heraus hoch oben einen Schauspieler erscheinen: der Geist des Dareios entsteigt seinem Grabe in der Persertragödie. Wer anders sollte diesen grandiosen Effekt erfunden haben, als der Schöpfer des Dramas? Ist er doch von stärkster dramatischer Wirkung. So ist es Aischylos auch gewesen, der den weiteren Schritt tat, die Skene mit Türen gegen die Orchestra und die Zuschauer öffnete und sie so als wirkliches Haus darstellte, aus dem Klystaimestra oder Apollon heraustreten und in das Agamemnon oder Orest eintreten konnten. In seinem letzten Werke der Orestie von 458 sehen wir das zum ersten Male. Vordem aber mußten die Schauspieler auf demselben Wege wie der Chor in die Orchestra hinein. Damit sich da die Einzelperson nicht verliere und ihrer Bedeutung gemäß erscheine, hat Aischylos den Schauspieler mit Gefolge umgeben oder auch hoch auf einem Wagen hereinfahren lassen. So erscheint der Argiverkönig in den Hiketiden zuerst sogar mit mehreren Wagen, beim zweiten Auftritt mit bewaffneter Schar, den Aigypterherold mit seinen Schergen zu vertreiben. So fährt in den Persern die Mutter des Xerxes heran, und das zweite Mal kommt sie mit Weibern

und Eunuchen, die die Totenopfer tragen. So trägt im Prometheus den Okeanos ein Fabeltier herein. Noch in der Orestie hat er dies Mittel mit großartiger Wirkung verwendet, indem er den sieghaft heimkehrenden Agamemnon hereinfahren läßt und wohl noch einen zweiten Wagen mit der Beute, auf dem Kassandra sitzt. Sein Chorege wird gern die Gelegenheit, Pracht zu entfalten, ergriffen haben. All das waren notwendige Folgen des Bestrebens, die Tragödie zu dramatisieren. Wie Aischylos dies hineingetragen und immer verfolgt hat, so ist er es, wie auch die Überlieferung besagt, der erst recht kostümierte und inszenierte, der den Choregen Gelegenheiten bot, Pracht in Kleidern und Geräten und Pferden und Wagen aufzubieten, der den Schauspielern ungeahnte Aufgaben stellte, ja auch dem Chor neue und höhere Leistungen auferlegte. Wer sich eine Aischyleische Tragödie vorstellen will, muß sich an die archaische Kunst wenden mit ihrer bunten Pracht, ihrer Vielgestaltigkeit, ihrem Streben nach lebhafter Bewegung und stärkstem Ausdruck. In buntem Barbarenkleid führte Aischylos den Chor der schutzflehenden Danaiden herein, der Argiverkönig trat ihm in gesticktem Prunkgewande entgegen, und in weißem Linnen sprangen die dunkelhäutigen Aigypter auf sie ein. Die schimmernde Pracht des Orients entfaltete seine Perser-Aufführung in den Kostümen der alten Fürsten, der Königinmutter mit ihren Weibern und Eunuchen, des Dareiosgeistes, die hohe Tiara auf dem Haupte und den kostbaren krokosgefärbten Schuh am Fuße, zu dem in der Schlußszene Xerxes im zerrissenen, golddurchwirkten Königskleide in ergreifenden Gegensatz trat: die persische Beute bot all die Herrlichkeiten reichlich dar. In bizarrer Maske, mit abschreckenden Zügen, schlangenumwundene Scheusale erschienen seine Eumeniden, grau wie die Schatten, und sie schnarchten und grunzten im Traum und sprangen und tobten wie Jagdhunde auf der Fährte. Um den Schrecken, der die Pythia befällt, als sie unversehens im Apollotempel die Ungetüme sieht, zum deutlichsten Ausdruck zu bringen, scheut Aischylos sich nicht, sie, die ehrwürdige Frau im Priesterornate, niederzuwerfen und auf Händen und Knien kriechen zu lassen. Danach male man sich die grotesken Bewegungen der Aigypter aus, die die Danaiden vom Altar reißen wollen, zum wildzerrissenen Wechselgesang. Dazu paßt die Drohung dieser Mädchen, sich wie geweihte Bildertafeln an den Göttersymbolen hoch oben auf dem Riesenaltar aufzuhängen. Das sind echt archaische Züge, die in der gleichzeitigen Kunst ihre Parallelen finden. Die klassische Kunst ebenso wie die Tragödie des Sophokles und Euripides verschmäht dergleichen oder sie hält mit vornehmer Mäßigung den wildesten Ausdruck zurück und gibt ihm die würdige Geste.

Alle Erklärungen helfen wenig, die Kunst des Aischylos näher zu bringen. Kennen lernen, vielmehr ahnend bewundern kann sie nur, wer seine Werke studiert. Den originalen Text kann auch die beste Übertragung nicht ersetzen, so sehr sie erwünscht ist, um durch die Schwierigkeiten der kühnen, oft dunklen Sprache hindurch die Auffassung der großartigen Dichtung zu vermitteln. Doch niemals kann auch der tiefste Kenner, der sich durch Jahrzehnte in diese Kunst versenkt hat, sich die Wirkung ganz lebendig machen. Denn es fehlt die Musik. Schon früh scheint sie verloren zu sein. Wir können von ihr keine Vorstellung gewinnen, geschweige denn von Aischylos' Orchestik. Nur aus der metrischen Gestaltung der Lieder können wir auf die Art und Mannigfaltigkeit ihrer Rhythmen schließen. Sie steht in merkwürdigem Gegensatz zu der uns sonst bekannten chorischen Poesie, zu der sie doch gehört. Bauen Pindar und Bakchylides selbst ihre längsten Lieder stets in demselben Gebilde von drei Gliedern (Strophe, Gegenstrophe, Epode), sangen sie also nach derselben, immer wiederkehrenden Melodie, so führt Aischylos, und ebenso seine Nachfolger, jedes Lied durch mehrere verschieden gestaltete Strophen und Melodien hindurch, nicht selten mit starker Veränderung, ja Um-

springen des Rhythmus, der mit der Stimmung als ihr unmittelbarer Ausdruck wechselt. Das weist nicht auf einen anderen Ursprung, sondern ist ein Fortschritt zur Befreiung der Musik aus zu engen Banden. Wir vermögen nicht zu sagen, wann er gemacht ist und wer der wagemutige Neuerer war. Ein Musiker muß es gewesen sein. Vielleicht ein Tragiker, vielleicht Aischylos selbst. Gewiß aber ist, daß diese Neuerung, die aus jedem Lied eine Folge von Sätzen, verschieden in Ton, Tempo, Rhythmus machte, den Übergang zu der ganz freien, von jeder strophischen Bindung gelösten Komposition vermittelt hat, die sich in Euripideischen Gesangsstücken und im 'neuen Dithyrambos' des IV. Jahrhunderts darstellt. So kommen Musik und Tanz viel stärker zur Geltung als in der Chorlyrik Pindars. Braucht dieser für ein sechsgliedriges Gedicht nur eine einzige Melodie, so komponieren die Tragiker drei Melodien, und wenn sie hie und da am Schluß des ganzen Liedes oder Liedteiles noch eine Epode anfügen, so bekommt auch sie noch eine neue Sangweise. Strenger aber runden die drei Tragiker ihre Strophen als Pindar und Bakchylides. Suchen diese einen besonderen Reiz in der Überführung des Satzes in die Antistrophe, Epode, ja sogar in die folgende Triade, so schließen jene regelmäßig Satz und Antistrophe, fast immer auch Satz und Strophe zugleich ab.

151. Kopf einer Bronzestatuette des Poseidon aus Böotien um 470. Athen, Nationalmuseum.
(Nach Ephemeris 1899 Tfl. VI.)

Wie groß in Aischylos der Musiker war, zeigt auch die ständige Fortbildung seiner musikalischen Kompositionskunst. Reiht er zuerst nur Strophenpaare in langer Folge aneinander, so fügt er seit den Persern oft mehreren Strophenpaaren eine Epode hinzu, macht in den 'Sieben' sogar eine Triade selbständig. In der Orestie geht er zur mesodischen Komposition über. In dem großen Wechselgesange zwischen Klystaimestra und Chor im Agamemnon umschließen zwei Strophenpaare je einen Mittelsang (Mesodos). Und in den Choephoren erscheint sogar zwischen Strophe und Gegenstrophe ein weiteres Strophenpaar als Mesode. Noch eine andere Neuerung erscheint dort, daß drei verschiedene Strophen hintereinander gesungen werden, denen dann erst die drei Gegenstrophen folgen. Weder Sophokles noch Euripides haben diese Kunst aufgenommen.

Auch in der Wahl der Rhythmen unterscheidet sich Aischylos auffallend von seinem Zeit- und Zunftgenossen Pindar. Verwendet dieser mit Vorliebe Daktyloepitriten, einer scharf ausgeprägten Abart von Jonikern derart, daß daktylisch rhythmisierte Glieder mit beschwerten trochäischen wechseln, so hat sie Aischylos ganz gemieden. Ihm dienen vor allem jambische Maße in ihrer unendlich reichen und leichten Veränderlichkeit zum Ausdruck, die wieder Pindar fast ganz verschmäht. Und seltsam genug vermeidet dieser wie auch Bakchylides und Simonides, seine Verse mit Klangfiguren zu schmücken, während Aischylos das oft und mit großem Erfolge übt. So suggeriert er in den Eingangsanapästen der Perser durch Häufung gleichendender Barbarennamen und gleichklingender Anapästen wie *οἱ μὲν ἐφ'*

ἵππων, οἱ δ'ἐπὶ ναῶν oder *δίρρυμά τε καὶ τρίρρυμα τέλη* die Vorstellung von der ungeheuren Masse des Barbarenheeres. Die Klage um die vernichtete Macht bringen die gleich an- und aus-lautenden, in Strophe und Gegenstrophe genau gleichgebauten, von gereimten Wehschreien durchtönten Verse mit schneidender Wucht zum Ausdruck:

550 *Ξέρξης μὲν ἄγαγεν — ποποῖ!*
Ξέρξης δ'ἀπώλεσεν — τοτοῖ!
Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως
βαρίδες δὲ πόντιαι .

560 *νᾶες μὲν ἄγαγον — ποποῖ!*
νᾶες δ'ἀπώλεσαν — τοτοῖ!
νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς
αἱ τ' 'Ιαόνων χέρες .

Und wie weiß er mit solchen Klangmitteln den Sang feierlich und dringlich zu gestalten, mit dem der Chor den Geist des Dareios beschwört:

ἦ φίλος ἀνήρ, φίλος ὄχθος. φίλα γὰρ κέκευθεν ἤθη. — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — —
650 *'Αιδωνεὺς δ'ἀναπομπὸς ἀνείης 'Αιδωνεὺς* ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —
οἷον ἀνάκτορα Δαριᾶνα. — ἠέ! — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ | — ⏓

und die ersterbende Ehrfurcht, als der Geist des Niebesiegten aus dem Grabe sich hebt:

695 *σέβομαι μὲν προσιδέσθαι* ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —
σέβομαι δ' ἀντία λέξαι ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —
σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει . ⏓⏓ — — — ⏑⏑ — ⏓

700 *δίομαι μὲν χαρίσασθαι*
δίομαι δ' ἀντία φάσθαι
λέξας δύσλεκτα φίλοισιν.

Tönen in den beiden letzten Stellen vorwiegend Joniker ⏑⏑ — — und Choriamben — ⏑⏑ —, Abarten des jambischen Maßes ⏑ — ⏑ —, so geben schon die Verse 550 ein Beispiel, wie Aischylos mit leichten Mitteln Jamben dem Stimmungsausdruck anpaßte. Die Beschwerung der ersten Silben jedes der drei ersten Verse *Ξέρξης* — *νᾶες* gegenüber den folgenden reinen Jamben legt auf die Worte 'Xerxes' und 'Schiffe' das Schwergewicht der Schuld. Die Unterdrückung der ersten Silbe in den vierten Versen aber (— ⏑ — statt ⏑ — ⏑ —), so daß zwei Längen hart aneinander stoßen und eine Pause zwischen dem dritten und vierten Vers entsteht, hebt wuchtig die folgenden Worte hervor. Jeder Nuance schmiegen sich die gesungenen Jamben ⏑ — ⏑ — an, indem sie bald die erste — ⏑ — bald die zweite Senkung ⏑ — —, oder auch beide — — unterdrücken oder Längen auflösen: entweder ⏑ — ⏑ ⏑⏑ oder ⏑ ⏑⏑ ⏑ —. Eben diese Schmiegsamkeit des jambischen Rythmus, die ihn bald gefällig und ruhig, bald aufgeregt lebhaft, bald herb und großartig macht, hat ihn dem Aischylos vor allem geeignet erscheinen lassen und er hat diese seine Eigenschaft mit erstaunlicher Kunst ausgebildet. Jede seiner jambischen Strophen legt davon, recht verstanden, Zeugnis ab. Noch zwei Beispiele mögen es deutlich machen. In einem Liede des Agamemnon wird Helenas leichtherziges Verlassen ihres Gatten den blutschweren Folgen ihres Schrittes gegenübergestellt. Hart wie Waffengeklirr stoßen bei ihrer Schilderung die Längen aufeinander, es folgt berichtend ein erzählender Trimeter, dann aber wird stark herausgehoben 'sie ging *βέβακεν*, so daß gehäufte Kürzen um so leichtsinniger hinterher hüpfen, die einzige Auflösung des ganzen Liedes.

λιποῦσα δ'ἀστοῖσιν ἀσπίστορας ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ –
405 *κλόνους τε καὶ λογχίμους ναυβάτας θ'ὁπλισμούς,* ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ – | ⏑ – –
ἄγουσά τ'ἀντίφερνον 'Ιλίῳ φθοράν ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –
βέβακεν ῥίμφα διὰ πυλᾶν, ἄτλατα τλᾶσα ⏑ – – | – ⏑⏑⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑

Ihrem Volk hinterließ sie Speereschäften,
Schilderünden, Schiffetakeln.
Ilios brachte sie Untergang zur Morgengabe,
als sie schied vom Herde des Gatten
leichten Fußes, furchtbar leichten Herzens. (v. Wilamowitz.)

Den grellsten Gegensatz hat der Dichter durch die verschiedene Behandlung der Trochäen im großen Eumenidenhymnus hervorgebracht. Feierlich beginnt er mit Anrufung der Mutter Nacht, durch drei Längen nebeneinander *μᾶτερ Νύξ* betont, ebenso wie *ποινάν, κλῦθ(ι)* 'höre mich, die du zur Rache geboren', aber die Empörung, mit der sie ihre Anklage vorbringen, findet Ausdruck in den gleichsam vorgestoßenen, zerrissenen Rhythmen — ⏑ — — ⏑ —. Im Refrain erhalten sie durch Auflösung der ersten Länge ⏑⏑ ⏑ — eine dämonische Wildheit, in stockenden Trochäen klingt er aus.

<table>
<tr><td></td><td>μᾶτερ ἅ μ' ἔτικτες, ὦ</td><td>- ⏑ - ⏑ | – ⏑ -</td><td>Mutter, die du mich gebarst, o</td></tr>
<tr><td></td><td>μᾶτερ Νύξ, ἀλαοῖσι καὶ δεδορκόσιν</td><td>- - | - ⏑ - | - ⏑ – | ⏑ - ⏑ –</td><td>Mutter Nacht, Toten und Sehenden</td></tr>
<tr><td></td><td>ποινάν, κλῦθ' · ὁ Λατοῦς γὰρ ἶ-</td><td>- – | - ⏑ - | - ⏑ -</td><td>als Strafe, höre! Denn Letos Sohn</td></tr>
<tr><td>325</td><td>νις μ' ἄτιμον τίθησι</td><td>– ⏑ - | - ⏑ - ⏑</td><td>macht mich ehrlos,</td></tr>
<tr><td></td><td>τόνδ' ἀφαιρούμενος</td><td>- ⏑ - | - ⏑ -</td><td>raubt mir dieses</td></tr>
<tr><td></td><td>πτῶκα, ματρῷον ἅ-</td><td>– ⏑ – | – ⏑ –</td><td>Wild, für Muttermord</td></tr>
<tr><td></td><td>γνισμα κύριον φόνου.</td><td>- ⏑ – ⏑ | - ⏑ –</td><td>rechtes Sühneopfer.</td></tr>
<tr><td></td><td>ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ</td><td>⏑ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ -</td><td>Über dem Geweihten</td></tr>
<tr><td></td><td>τόδε μέλος, παρακοπά,</td><td>⏑ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ -</td><td>klinge dies Lied, Geistverwirrung,</td></tr>
<tr><td>330</td><td>παραφορά, φρενοδαλής</td><td>⏑ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ - -</td><td>Geistverstörung, Sinnvernichter,</td></tr>
<tr><td></td><td>ὕμνος ἐξ 'Ερινύων</td><td>- ⏑ - ⏑ | - ⏑ - |</td><td>Sang von den Erinyen,</td></tr>
<tr><td></td><td>δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-</td><td>- ⏑ - ⏑ | - ⏑ - |</td><td>Sinne fesselnd, ohne Lauten-</td></tr>
<tr><td></td><td>μικτος, αὐονὰ βροτοῖς.</td><td>- ⏑ - ⏑ | - ⏑ -</td><td>schall, Menschenverdorrung.</td></tr>
</table>

Um wenigstens eine ungefähre Vorstellung von der Art Aischyleischer Kunst zu geben, bespreche ich sein einziges ganz erhaltenes Werk, sein Meisterwerk, sein letztes, die Orestie von 458. So hoch sie an dramatischer Kunst, auch an Tiefe und Gewalt der Lieder über seinem ältesten Stücke, den Hiketiden steht, ist sie doch, wie schon gezeigt, im Aufbau seinen früheren Trilogien ähnlich, gerade auch jener ältesten, die in den Hiketiden mit einer ebenso großartigen Parodos wie der Agamemnon anhebt und im Schlußstück, den Danaiden, mit einer Gerichtsszene wie die Eumeniden geendet hat. Laufen diese aber in die Stiftung eines attischen Kultes aus, so hat Aischylos auch dies, die Athener besonders packende Motiv schon früher in seiner Prometheustrilogie angewandt. Auch im einzelnen finden sich noch archaische Züge in der Orestie, die an die einfachste Tragödienform erinnern, wo neben dem Chor ein einziger Schauspieler stand.

Mord, Rache, Sühne, das sind die Motive des Orestestrilogie. Das erste Stück führt Agamemnons Tod von seines Weibes Klytaimestra Hand unter hinterlistigem Beistand ihres Buhlen Aigisthos vor; sein Titel Agamemnon ist bezeichnend. Das zweite zeigt die Rache an den beiden Mördern durch den Sohn Orestes, das dritte die Befreiung des Mutterblutbefleckten von den Eumeniden. Sie könnten Klytaimestra und Orestes heißen, sind aber alter Sitte gemäß nach ihren Chören benannt, das dritte mit Recht, da die Blutschuld verfolgenden Eumeniden die Handlung tragen, jenes uncharakteristisch nach den Frauen, die im Anfang Gußopfer zum Grabe tragen. Den notwendigen Personen Agamemnon, Klytaimestra, Orestes hat Aischylos außer den üblichen, hier ungewöhnlich charakteristisch herausgearbeiteten Botenfiguren Herold, Amme, Pythia noch einige hinzugefügt. Im letzten Teil zwei Götter: Apollon und Athene, jenen als Widerpart der Eumeniden und Anwalt des Orestes, diese als Beruferin des Gerichtes, entscheidende Richterin und Versöhnerin, beide in die Handlung verstrickt, die so zu einem Götterdrama wird. In den Choephoren gesellte er zu Orest eine im Mörderhause Rache sehnende Schwester Elektra, im ersten stellte er neben Agamemnon sein Beuteweib Kassandra, die prophetische Priamostochter. Beide sind für die Handlung ohne Belang — denn daß Kassandra mit ihrem Herrn getötet wird, ist für Orests Rache gleichgültig, und Elektra beteiligt sich nicht am Morde — aber für die künstlerische Wirkung sind sie von höchster Bedeutung. Aischylos verwendet sie für zwei lyrische Szenen von so großartiger Konzeption, so wuchtiger Kraft, so erschütterndem Pathos, daß sich ihnen kaum etwas zur Seite stellen läßt. Nehmen wir dazu die mächtigen Chorlieder der Orestie in ihrer wunderbar reichen Rhythmik von erhabener Großheit, ahnungsvollem Dunkel, tiefster Trauer, dämonischer Leidenschaft, so wird die musikalische Grundstimmung dieser unvergleichlichen Dichtung recht deutlich, die mit dem Dramatischen aufs innigste vermählt, zur höchsten Kraft und Wirkung gesteigert ist.

152. Sogenannte Aspasia. Kopie einer Statue um 465.
(Nach Röm. Mitt. XV Tfl. 3.)

Wir versetzen uns unter die Zuschauer des Jahres 458. Hinter der weiten kreisrunden Orchestra sehen wir an ihrem entgegengesetzten Rande ein stattliches Haus, das sich mit mehreren Türen gegen sie öffnen kann, jetzt geschlossen. Das Zeichen zum Beginn ist gegeben. Auf dem Dache hebt sich, als hätte er schon lange gelegen, ein Mann auf, um Erlösung betend von den langen Nachtwachen, die ihm Agamemnons Weib befohlen. Da sieht er in der Ferne ein Feuerzeichen aufblitzen: Troia ist gefallen. Er eilt hinab, es zu melden. Der Chor, Greise von Argos, zieht mit langen Anapästen in die Orchestra vor den Palast, von Klytaimestra zu erfragen, was die überall entzündeten Opfer bedeuten. Doch geschlossen bleiben die Pforten. Da singt er ein großes Lied. Wie ein homerischer Sänger beginnt er mit Hinweis auf göttliche Begabung und Angabe seines Themas: Auszug der Achaier wider Troia. In rollenden Daktylen schildert er das Bild, wie dem königlichen Brüderpaar Agamemnon und Menelaos in Argos ein Vogelzeichen erschien, zwei Adler, die eine trächtige Häsin verzehrten, und wie Kalchas es gedeutet auf endlichen Erfolg, aber auch folgenschweren Zorn der Artemis, zu Groll und Tücke und Gattenmord werde es führen. Mit Weheruf und Segenswunsch klingen die beiden Strophen und der Nachgesang im Refrain aus. Feierliche Trochäen unterbrechen die Erzählung: eine fromme Betrachtung preist Zeus, der die Menschen durch Leiden lehrt. Und nun entrollt er in ausdrucksvollen Jamben ein zweites Bild, dies in Aulis: entsetzt hören die beiden Könige Kalchas' Offenbarung, daß Artemis die Opferung Iphigeniens fordert; der Vater entschließt sich, sie wird geschlachtet. Mit tiefer Teilnahme verweilt das Lied bei dem rührenden Bilde des geknebelten Mädchens unter den mitleidlosen Händen der Opferer, des eigenen Vaters. Jäh bricht es ab: Kalchas' Sprüche bleiben nicht unerfüllt, durch Leiden lernen heißt Dike die Menschen.

Bängliche Beklemmung hat der Sang auf die Seele gelegt. Kalchas' dunkle Prophezeiung vom unheilvoll bis zu Gattenhaß und Gattenmord weiterwirkenden Groll der Artemis läßt unheimliche Ahnung aufsteigen und das Bild der vom Vater geopferten Tochter, mit dem wir entlassen werden, weicht nicht mehr aus unserer Vorstellung, ruft das 'Wehe Wehe' der Anfangsstrophen wieder wach.

Jetzt endlich tritt Klytaimestra aus dem Palast und verkündet Troias Fall. In zwei symmetrischen Reden, getrennt durch einen Chorspruch, erklärt sie die schnelle Nachricht durch die Flammenpost und schildert dann, wie es heute im eroberten Troia zugeht.

'So haben die Frevler des Zeus Gericht erfahren' singt der Chor. Aber nicht Jubel stimmt er an. Er denkt zurück an Helenas Flucht aus ihres Gatten Haus, an das Leid des Gatten, an den Auszug des Heeres, an die vielen Heldengräber in Feindesland, an den Kummer der Hinterbliebenen, an den Groll des Volkes, daß um ein Weib so Viele fallen mußten. In ahnendem Grauen klingt auch dies Lied aus 'die Götter vergessen die Volksmörder nicht'. — Die Flammenpost hat wahr gemeldet. Agamemnons Herold meldet seine Ankunft. Nach freudigem Gruß an die lang ersehnte Heimat erzählt er dem Chor von den Beschwerden des Feldzuges, nimmt der heraustretenden Klytaimestra heuchlerische Botschaft an seinen Herrn entgegen, und berichtet dann dem Chor, wie auf der Heimfahrt ein Sturm die Flotte zersprengt, zerstört und Menelaos wer weiß wohin abgetrieben habe. Wieder sind zwei Schilderungen symmetrisch gegenübergestellt, diesmal durch Klytaimestras Rede getrennt.

Leid auf Leid gehäuft durch Helenas Schuld. Ihr flucht der Chor in einem herrlichen Liede. Ihrem Einzug in Ilion voll Lieder und Jubel setzt er den Ausgang voll Graus und Jammer entgegen. Eine Fabel, im Volksliedton erzählt, von einem Löwenjungen, das von Menschen freundlich aufgezogen, ihnen die Pflege mit Mord der Herden vergilt, ist als Mittelteil eingeschoben, wie im ersten Lied das Zeusgebet. Ins Allge-

meine erweitert der Chor die Betrachtung 'böse Tat muß böse Tat gebären', Schuld auf Schuld, bis endlich eine letzte Mann und Haus vernichtet. Keine Andeutung fällt auf Agamemnon, und doch legt sich's um ihn wie eine Schlinge: auch auf ihn, den Kindesmörder, Volksmörder lauert die Vergeltung.

In dieser unheimlich drückenden Schwüle zieht Agamemnon ein, ein Bild sieghafter Macht. Die Auffahrt der Wagen mit dem Sieger und seiner Beute, Kassandra, begleitet der Chor mit feierlich langen Anapästen. Voll königlicher Würde begrüßt Agamemnon die heimatlichen Götter und die Vertreter seines Volkes. Da rauscht Klytaimestra aus dem geöffneten Tor in heuchlerischer Ehrfurcht mit überströmender Schmeichelei. Kühl ablehnend erwidert er. Ein frostiges Wiedersehen. Sie heißt ihre Mägde Purpurdecken ausbreiten, köstlich genug, Götter zu kleiden und läßt nicht nach, bis er nach langem Weigern wenigstens barfuß über die Pracht sein Vaterhaus betritt. Den Purpur heben die Mägde hinter ihm vom Boden. Mit hastigem Stoßgebet um Gelingen geht Klytaimestra ihm nach. Und die Pforte schließt sich zu. Langes, banges Schweigen. Da ringt sich der Chor wie aus quälenden Träumen auf: 'Was wollen diese Grauenbilder, die von der ahnungsvollen Seele nicht weichen wollen? Seine Heimkehr sah ich doch mit eigenen Augen, und dennoch tönen Höllendier mißlautend mir im Innern, die mich niemand lehrte, und es fehlt der Seele des Hoffens frohe Zuversicht'.

Noch einmal tritt Klytaimestra heraus, Kassandra zu holen. Vergeblich. Sie bleibt regungslos auf ihrem Wagen. Endlich entringt sich ein Schrei ihrer Brust. Prophetenwahnsinn schüttelt sie. In kurzen Strophen stößt sie hervor, was der Gott ihr offenbart. Von Blut sieht sie Agamemnons Haus triefen, sie sieht die Gräueltaten seines Vaters am eigenen Bruder, sieht eine neue Bluttat drinnen werden, sieht Klytaimestra dem Gatten Netz und Mordbeil im Bade bereiten, ihn zu erschlagen und sie selbst, die versklavte Königstochter. Doch kommen wird ein Rächer, wird ein Weib und einen Mann an dieser Stätte niederstrecken. Für die Prophetin kein Entrinnen. Die Seherbinde reißt sie aus dem Haar. Nun ist sie zum Opfer bereit. So tritt sie auf die Pforte des Palastes zu, die ihr den Hades öffnet. Doch schaudernd bebt sie wie vor Blutdunst zurück, als ihr Syriens Wohlgerüche daraus entgegenschweben. Aber es muß sein: sie tritt ein. — Alsbald tönen Agamemnons Todesschreie. Der Chor dringt Hilfe bringend heran. Das Tor springt auf: hoch aufgerichtet steht Klytaimestra da, blutbespritzt, das Mordbeil in der Hand, vor ihr an der Badewanne im Netz verstrickt Agamemnons Leiche und daneben die tote Kassandra. Klytaimestra rühmt sich ihrer Tat, verteidigt sie als gerechte Sühne für die Opferung ihrer Tochter, als Rache am Kebsweib. In schaudernder Bewunderung blickt der Chor zu ihr auf, aber wieder und immer wieder singt er ihr das Lied der Vergeltung. So hoch sich ihr Trotz bäumt, das Grauen beugt sie schließlich doch, die Angst der Vergeltung. Da kommt, von Bewaffneten gefolgt, Aigisthos, ihr Buhle, Agamemnons Vetter, der seine Brüder zu rächen sie gewonnen und den Mord beraten hat. Er ergreift die Herrschaft. Widerwillig muß der Chor sich fügen. So schließt der erste Teil.

Jahre sind vergangen. Orest, von Pylades begleitet, opfert am Grabe des Vaters, eben aus Phokis, wohin den Knaben schon vor Agamemnons Tod die Mutter gesandt hat, heimlich zurückgekehrt. Sie treten bei Seite, als er Elektra, seine Schwester, und den Chor der Weiber aus dem Hause kommen sieht. Ihr Gesang erzählt, daß Klytaimestra durch einen gräßlichen Traum erschreckt, dem ermordeten Gatten versöhnende Opfer sendet. Doch Elektra gießt sie lieber aus mit einem Gebet an den Vater, den Rächer zu senden. Da sieht sie Fußspur und Locke, rät auf Orest. Er tritt hervor, sie erkennt ihn. Apollon, der Gott von Delphi, hat ihm die Rache an der eigenen Mutter befohlen. Nun singen in mächtigem Wechselsang die Geschwister und der Chor dem schmählich Gemordeten das Grablied. Doch bald mischt sich die Sehnsucht nach der Rache ein. Zurück bebt Orest. Da peitschen sie ihn auf mit Schilderung der Schmach, die die Mörder auch noch der Leiche getan. Mit inbrünstigem Gebet erflehen sie den Beistand des Toten. Nun erfragt Orest den Grund für Klytaimestras Grabspenden und hört, sie glaubte im Traum einen Drachen geboren zu haben, der aus ihrer Brust Milch und Blut gesogen. Er deutet das auf sich und auf Gelingen der Rache. Kurz wird ein Plan verabredet. Elektra geht ins Haus, Orest tritt ab.

Ein großes Standlied trennt den ersten Akt vom zweiten. Nun tritt Orest, von Pylades geleitet, als Bote ans Haus und berichtet unerkannt der Mutter seinen eigenen Tod. Sie läßt ihn in die Fremdenwohnung führen und den Aigisth vom Lande herbeirufen. Orests alte Amme, die diesen Auftrag erhalten, jammert in beweglicher Klage nach Art alter Dienerinnen um ihren Pflegling, dem sie so oft die Windeln getrocknet. Leicht läßt sie sich durch den Chor bestimmen, entgegen dem Befehl Aigisth allein ohne seine Trabanten zu holen. Zum äußersten ist die Erwartung gespannt. Um Gelingen fleht der Chor.

Freudig eilt Aigisthos herbei. Zu Orest ins Haus gewiesen, erliegt er seinen Streichen. Ein Diener stürzt hervor und ans Frauengemach: 'die Toten morden die Lebendigen!' Klytaimestra versteht's, ruft

153. Spinnendes Mädchen.
Bronze um 460. Berlin, Antiquarium.
(Nach Berlin. Winckelmannsprogramm 73 Tfl. II.)

nach dem Mordbeil. Aber schon tritt ihr Orestes gegenüber. Da weist sie ihm die Brust, die ihn genährt. Der Sohn bebt zurück. Doch Pylades mahnt ihn an Apolls Befehl. Nun führt er die Mutter, die vergeblich sein kindliches Gefühl noch einmal anruft und ihre Tat verteidigt, ins Haus, wo er ihren Buhlen erschlagen hat. Ihr Traum wird Wahrheit, die Rache vollendet.

Der Chor preist die Vergeltung, freut sich der Freiheit. Da tut sich uns das Bild auf, das Kassandra prophezeite: an derselben Stelle, wo sie und Agamemnon lagen, liegen nun die Leichen ihrer Mörder. Zwischen ihnen steht Orest wie einst Klytaimestra und er rühmt sich seiner Tat und verteidigt sie als gerechte Rache. Doch Zweifel steigen ihm auf. Seine Sinne verwirren sich. Noch einmal verkündet er sein Recht zum Morde und Apolls Befehl. Da meint er gräßliche Weiber wie Gorgonen, schlangengegürtet aus dem Blute der Mutter aufsteigen zu sehen. Ihn duldets nicht länger. Fort stürzt er zu Apollon nach Delphi. Mit bekümmerter Frage 'wie wird das enden ?' zieht der Chor hinaus.

In Delphi beginnt das dritte Stück. Die Weihe der heiligen Orakelstätte umfängt uns. Es ist Morgen. Die Priesterin geht mit feierlichem Gebet zum Hause, das nun Apollons Tempel darstellt. Kaum hat sie ihn geöffnet, so prallt sie entsetzt zurück und flieht. Alsbald sehen wir im geöffneten Inneren das Bild, das sie beschrieben. Am Nabelstein sitzt mit dem Ölzweig der Schutzflehenden und blutigem Schwert Orest und vor ihm auf Thronsesseln schnarchen die Schreckgestalten der Eumeniden. Doch Apoll steht mit Hermes zwischen ihnen. Den heißt er seinen Schützling aus dem unheimlichen Kreise heraus und sicher nach Athen geleiten. Der Eumenidenchor bleibt in Schlaf gebannt. Da tritt Klytaimestras Schatten mit der blutenden Wunde auf der Brust herzu, rüttelt sie, von ihrem Schnarchen unterbrochen, zur Verfolgung des entflohenen Muttermörders auf. Mühsam erwecken sie sich, toben über den Betrug. Apoll tritt hervor und weist die Wütenden aus seinem Heiligtum nach Athen vor Gericht. Der Tempel schließt sich. Der Schauplatz ist ganz leer.

Es beginnt gleichsam ein neues Spiel. Orest tritt auf. Apolls' Geheiß gehorsam kommt er gesühnt nach Athen zum Heiligtum der Göttin und umfaßt schutzflehend ihr Bild. Dies, wohl in der nun geöffneten Tür, macht das Haus, das zuerst den Atridenpalast, dann Apollos Tempel darstellte, jetzt zum Athenetempel. Doch der Eumenidenchor spürt ihm nach, findet ihn und singt ihm das grandiose Beschwörungslied voll finsterer Erhabenheit und grauser Unerbittlichkeit. Nun erscheint Athene selbst, nimmt, zur Entscheidung aufgefordert, die Aussagen der Parteien entgegen, will aber für diesen schweren Rechtsfall einen neuen Gerichtshof aus attischen Bürgern einsetzen. Der Chor singt ein großes Lied von seinem Racherecht und vom Segen, der aus der Strafe der Gesetzesübertreter den Menschen erwächst. Von neuem tritt Athene auf, gefolgt von den Richtern, läßt mit der Trompete Ruhe gebieten und eröffnet die Verhandlung. Zu Orestes gesellt sich Apollon als sein Anwalt. Athene läßt die Eumeniden den Beklagten verhören. Dann verteidigt ihn der Gott. Die Frage spitzt sich zu: soll Vater- oder Mutterrecht vorgehen? Vor der Abstimmung setzt in feierlicher Rede Athene dies Blutgericht für alle Zeiten ein, das künftig auf dem Areiopag zu tagen habe, ein Hort und Bürge für das Wohl des Staates. Die Stimmsteine werden abgegeben. Zuletzt legt Athene einen Freispruch hinzu: denn von keinem Weibe geboren, schätzt sie den Vater höher als die Mutter. Sie bestimmt, daß Stimmengleichheit den Beklagten befreie. Sie ist da. Orest geht erlöst davon, zum Dank ein ewiges Bündnis seines Argos mit Athen gelobend. Knirschend vor Scham und Wut verflucht der Eumenidenchor Attika. Mit geduldiger Mühe gelingt es Athene sie zu besänftigen. Sie bietet ihnen Wohnung und Kult und Ehren in ihrem Lande am Areiopag. Das versöhnt sie. Und nun wandelt sich ihr Fluch in Segen. Athene selbst führt die besänftigten Eumeniden zu ihrer neuen Stätte hinaus, mit Fackeln und Opfertieren von ihren Priesterinnen singend geleitet.

Schon eine solche Inhaltsgabe kann bannen und spannen: so mächtig wirkt die Kunst des Aischylos. Danach mag man ermessen, wie die Aufführung selbst mit ihren Gesängen und Tänzen, Ausstattung und Überraschungen auf seine attischen Zeitgenossen gewirkt haben wird. Ihnen gab Blutschuld noch ein religiöses Grauen, Gespenst und Eumeniden waren ihnen so wirklich, wie unseren Altvordern Teufel und Spuk; Athene und Apollon verehrten sie gläubig als lebendig waltende Götter; der Areiopag war gerade damals als politische Institution von den Parteien heiß umstritten und das Bündnis mit Argos ein wichtiger Posten ihrer Politik. Der Dichter hat mit diesem Schluß in die brennenden Fragen der Gegenwart hineingegriffen, wie einst Phrynichos mit der 'Eroberung Milets' und den Phoinissen und er selbst mit den Persern. Doch dieses Mal in anderer Weise. Er führte weit zurück in heilige Vergangenheit. Aus fest wurzelndem Glauben heraus gestaltete er die Einsetzung des Blutgerichtes, die Sühnung des Muttermörders und die unheimlichen Schreckgespenster der Eumeniden. Sie waren noch nie so dargestellt worden, Aischylos erst hat sie gestaltet. Deutlich zeigt das die sorgfältige doppelte Vorbereitung der Zuschauer auf ihr Erscheinen durch Orest am Ende des zweiten und die Priesterin am Anfang des dritten Stückes. Die ungeheure Wirkung hat man nie vergessen. Schiller hat sie nachzuempfinden und in den Kranichen des Ibykos zu schildern versucht. Aber uns sind das doch nur ästhetische Reize künstlerisch erregter Phantasie. Das religiöse Gefühl mit seinem Schauder und seiner Angst vermögen wir nicht mehr aufzubringen. Können wir uns doch nicht einmal ins Mittelalter versetzen und aus den Seelen dieser Menschen heraus eine Misterienaufführung erleben mit ihren Engelserscheinungen und dem Höllenrachen und leibhaftigen Teufeln, die alltäglich noch und überall ihr Wesen trieben. Ihre religiöse Wirkung war wohl ähnlich der des Aischyleischen Stückes, aber uns ist sie unfaßbar. Wie naiv war ihre Inszenierung, wie breit und verworren und lehrhaft öde und undramatisch ihr Text gegen die Kunst des Aischylos! Und doch ist sie noch weit entfernt von der dramatischen Vollendung, die schon die nächsterhaltene Tragödie, Sophokles' Antigone von 442 zeigt, ja selbst naiv in manchen Zügen. Das epische Aneinanderreihen, der Technik der Misterien ähnlich, statt dramatischer Konzentration, habe ich schon hervorgehoben. Zweigeteilt ist das letzte Stück. Hier ist sogar die Einheit des Ortes aufgehoben. Es werden eigentlich zwei Stücke statt eines, in Delphi und in Athen, jedes mit seiner Handlung und mit besonderem Prolog dargestellt, miteinander kaum enger verbunden als mit den voraufgehenden Choephoren. Und auch diese sind zweigeteilt: der erste Teil spielt am Grabe Agamemnons, der zweite am und im Palast, dort die Wiedererkennung der Geschwister, Klage und Entschluß, hier die Rachetat. Selbst das erste Stück teilt sich in einen lyrisch epischen Bericht über Ursache und Beginn des troischen Krieges, Troias Fall, die unglückliche Heimfahrt der Siegerflotte, und in das Drama von Agamemnons Ermordung, von der die mehr lyrische als dramatische Schlußszene zwischen Klytaimestra und dem Chor zur Stimmung des nächsten Stückes überleitet. In kühnem Freskostil, realistischer Kleinlichkeit Hohn sprechend, verbindet Aischylos diese zeitlich weitgetrennten Ereignisse zum Erlebnis eines idealen Tages. Er beginnt mit der nächtlichen Fanalmeldung des Prologes, zeigt die Heimkehr Agamemnons und seinen Tod und endet mit dem Siege der Mörder. Wir glauben an diesen Tag wie die kriegsgewohnten Athener, die oft an Asiens Küste gekämpft hatten und wußten, wie viel Tage der Aufbruch aus einer eroberten Stadt, die Einschiffung eines Heeres und die Überfahrt kosten. Der Chor täuscht durch seine Gegenwart von Anfang bis Ende den Eindruck der zeitlichen Einheit vor. Die Darstellung des Krieges, seiner Ursachen, Wirkung, und die des Sieges und der Rückkehr der Griechenflotte hat der Dichter zwischen ihm und den Schauspielern geteilt. Jene besingt der Chor in seinen drei großen Liedern,

deren letztes den ersten Teil der Tragödie unmittelbar vor Agamemnons Auftreten schließt, Troias Fall und die Rückfahrt der Flotte erzählen Klytaimestra und der Herold. Kein späterer Tragiker hätte so gedichtet. Mit wenig Worten hätte er diese allen Zuhörern bekannten Voraussetzungen abgemacht. Denn für das eigentliche Thema dieses Teiles und der ganzen Trilogie ist es ohne jede Bedeutung, zu hören, wie sich die Sieger in der eroberten Stadt gütlich tun, wie mühselig ein Feldzug ist und wie schlimm der Sturm war, der die Flotte überfallen hat; nun gar, wie gut die Posten für Flammensignale von Asien her über Lemnos, Athos, Euboia und Kithairon verteilt waren. Die Athener, stolz auf diese neue Einrichtung ihres Reiches, haben es gewiß mit Freuden gehört und bei den anderen Erzählungen, die ganz realistisch die heroische Geschichte kaum berühren, sich gern eigener Erlebnisse erinnert. Es ist archaischer Tragödienstil, den Aischylos hier noch einmal anwendet, obgleich er ihn überwunden hat, nur feiner ausgebildet, indem er sich nicht mit einer Rede begnügt, sondern jede in zwei Teile zerlegt. Er greift hier wie am Schlusse der Eumeniden über den Rahmen des Kunstwerkes hinaus in die Gegenwart, in die Tagesinteressen seines Volkes hinein. Mit vollendeter Kunst hat es Aischylos im zweiten Liede des Agamemnon durch die Klage um die in Feindesland Gefallenen getan, die in diesen Jahren schwerster Kämpfe Athens in Nähe und Ferne gewiß in vielen trauernden Herzen Widerhall fanden, wie sie uns heute nach dem unseligen Kriege im Tiefsten ergreifen.

	ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμάτων	⏑ – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ –	Ares ist ein grimmer Wechsler,
	καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ δορὸς	– ⏑ – | – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ –	hält im Lanzenkampf die Wage,
440	*πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου*	⏑ – ⏑ – | – ⏑ –	Männerleiber tauscht er ein.
	φίλοισι πέμπει βαρὺ	⏑ – ⏑ – | – ⏑ –	Statt des Mannes kommt den
	ψῆγμα δυσδάκρυτον, ἀντ-	– ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	Lieben wenig Staub heim in
	ήνορος σποδοῦ γεμί-	– ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	kleiner Urne, schwer genug
	ζων λέβητας εὐθέτους.	– ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	machen ihn die Tränen.
445	*στένουσι δ' εὖ λέγοντες ἄν-*	⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	Und die Totenklagen preisen den,
	δρα τὸν μὲν ὡς μάχης ἴδρις,	⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	wie trefflich er zu fechten wußte,
	τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ'	– – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	den, wie im Gemetzel herrlich er gekämpft,
	ἀλλοτρίας διαὶ γυναι-	– ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	für das Weib fallend eines andern.
	κός · τάδε σῖγά τις βαΰ-	– ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	Leise murrt man so,
450	*ζει, φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἕρ-*	– ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	Bitterkeit und Groll
	πει προδίκοις Ἀτρείδαις.	– ⏑ ⏑ – | ⏑ – –	schleicht sich wider die Atreiden ein.
	οἱ δ' αὐτοῦ περὶ τεῖχος	– – – ⏑ ⏑ – –	Dort aber in Troia,
	θήκας Ἰλιάδος γᾶς	– – – ⏑ ⏑ – –	im Grabe der Fremde,
	εὔμορφοι κατέχουσιν · ἐχ-	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	da walten verklärte Heroen:
455	*θρὰ δ' ἔχοντας ἔκρυψεν.*	⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	der Boden bedeckt seine Sieger.

(v. Wilamowitz)

Diese Chorlieder sind es, die diesen ersten epischen Teil zum Ganzen in innerliche Beziehung setzen. Sie geben ja nicht nur die Vorgeschichte des Krieges, nicht nur große ernste Gedanken über Schuld und Sühne, sie zeichnen auch die Schuld Agamemnons, des Kindesmörders und Völkermörders, sie legen Dunkel und Grauen auf die Seele der Hörer, bereiten ihr jene bange ahnungsvolle Stimmung, die sie erst recht fähig und empfänglich macht für das Furchtbare, das sich dann vollzieht. Auf sie arbeitet Aischylos schon vom ersten Anfang hin.

Der Prolog des Wächters ist technisch nicht notwendig. Begänne das Stück mit dem Aufzug des Chores, bei seinen ersten Worten 'zehn Jahre sinds her, daß die Atriden wider Priamos zogen', so wüßten wir, daß nun der Krieg zu Ende ist. Als festen Bestandteil der Tragödie hat Aischylos hier also wie in den beiden anderen Stücken und schon 467 in den 'Sieben' den Prolog verwendet, benutzt aber hat er ihn nicht nur zu dem meisterlichen Bühneneffekt, daß der Wächter auf dem Dache des Hauses sich erhebt, als hätte er schon lange da gelegen, sondern besonders dazu, um sogleich dunkle Ahnung und ängstliche Beklemmung im Zuschauer zu erregen. 'Wenn ich singen will, den Schlaf zu vertreiben', sagt der Wächter, 'so muß ich klagen über das Unglück dieses Hauses, das nicht wie einst zum Besten verwaltet wird'. Und er geht ab mit den Worten 'könnt' ich doch meines Herren liebe Hand halten in meiner Hand! doch ich schweige, ein großer Knebel liegt mir auf der Zunge: das Haus, könnt' es sprechen, deutlich würde es reden.'

Mächtigen Stimmungswert hat der erste Teil der Choephoren. Schon moderne Aufführung bei leidlicher Deklamation macht ihn wirksam: gerade die vielen Wiederholungen und der gleichmäßig dunkle Mollton legt unentrinnbar auf unsere Seele lastende Trauer und läßt sie die Qual des Orestes mitempfinden, der zwischen dem Schmerz um den gemordeten Vater und dem Grauen vor der Rache an der eigenen Mutter steht. So düster lyrisch möchte man sich Phrynichos' berühmte Tragödien vorstellen, nur daß er dem Chor den Hauptpart gegeben haben wird, während Aischylos hier die Schauspieler am Gesang schon mehr als den Chor beteiligt. Auch kann man diesen Choephorenakt nicht undramatisch nennen, wie es Phrynichos' Stücke waren. Die Erkennungsszene freilich hat Aischylos knapp genug gehalten — wie anders hat sie Sophokles zu dramatischer Spannung auszunutzen gewußt! — aber die Gebete um des Toten Beistand und das Aufrütteln des Orest zur Rachetat drängen vorwärts, bereiten die Handlung vor, haben selbst dramatisches Leben. Es ist bezeichnend für Aischylos' Kunst, daß er dazu musikalische Mittel verwandte. Das Höchste an dramatischer Wirkung durch Lyrik hat er erreicht, als er Kassandra in prophetischer Verzückung die blutigen Untaten der Vergangenheit und das Gräßliche schauen läßt, das sich jetzt im Atridenhause vorbereitet und in unmittelbarer Zukunft sich vollenden wird. Mit unwiderstehlicher Kraft reißt er die Zuhörer mit in die Angst ihrer Seele. Wir sehen mit ihr das Blut am Palaste triefen, wir erleben mit ihr alles schon bevor es geschieht, und mit dem Entsetzen vor der Gräueltat schütteln auch uns die Schauer der Ekstase. Nie wieder hat ein Dichter ähnliches erreicht, auch nur versucht. Zugleich mit der Handlung ist ihr Gefühlsinhalt in dieser lyrischen Szene zusammengefaßt. Auf dieser Bahn war ein Fortschritt unmöglich. Botenberichte, also epische Erzählung, ersetzten bei den Späteren dies dramatische Erleben.

154. Apollon in Kassel, Kopie einer Statue um 460 (?).

Dennoch steht Aischylos als Dramatiker noch im Anfang, freilich ein Riese. Er vermag noch nicht die Tragödie gleichmäßig dramatisch zu durchdringen, er hält damit zurück, um es dann plötzlich mit desto größerer Wucht zu entladen. Recht dramatisch ist erst die Szene des Muttermordes. Da aber erreicht er atemlose Spannung, und der aufsteigende Wahnsinn des Orestes, sein entsetztes Hinstarren auf die unsichtbaren Rachegeister, die aus dem Mutterblute aufsteigen, sein Fortstürzen sind von so gedrungener Kraft und so ungeheurer Bühnenwirkung, daß sich nur wenig Vergleichbares in der Weltliteratur findet. Mit dem Instinkt des Genies hat er alle dramatische Kunst hier im Mittelpunkte der Trilogie gesammelt. Das wird recht klar durch Vergleichung mit der Ermordung des Agamemnon. Sie erleben wir nur in der Vision Kassandras. Klystaimestras Entschluß zum Morde ist längst gefaßt. Ihre Vorbereitungen sind längst getroffen. Nur sein Empfang wird dargestellt und dann seine Leiche gezeigt. Der Dramatiker zeigt sich hier in der Kontrastwirkung dieser beiden Bilder. Dort Agamemnon, der Sieggekrönte, im Glanze seines Triumphes, hinter sich die Tochter des überwundenen Königs als seine Sklavin, über köstlichste Purpurgewebe wie ein Gott daherschreitend — hier seine Leiche, im Netz verstrickt, von eines Weibes, seiner eigenen Gattin Hand schmählich im Bade erschlagen. Auch in den Eumeniden wirkt er mehr durch Bilder, als durch Handlung. Denn über Orest liegt schützend Apollons Hand: wir wissen, die Eumeniden können ihm nichts anhaben. Desto eindrucksvoller stellt er sie dar: schlafend im Kreise um den am Nabelstein ängstlich Kauernden, dann von Klytaimestras blutigem Schatten aufgehetzt, in wilder Jagd ihm nach. Mit feierlichem Pomp gestaltet der Dichter die Einsetzung des Areiopags und des Eumenidenkultes zu großartigen Bühnenbildern aus.

Man hat viel nach dem Sinn dieser Dichtung gefragt, hat aus ihr wie besonders auch aus seiner Prometheustrilogie auf Aischylos' Stellung zu den Göttern seines Volkes, zum Orakel, zu den Fragen des Gewissens und der Sittlichkeit Schlüsse gezogen. Man wird damit weder dem Dichter noch seinem Gedicht gerecht. Gedichte wollen als Kunstwerke betrachtet und genossen werden. Man nimmt ihnen das Beste, wenn man sie fragt, was sie sagen wollen. Jener Maler fand die rechte Antwort: 'ich hätte das Bild doch nicht gemalt, wenn ich es hätte sagen können, was darin steckt.' Gewiß sind sie Lehrer ihres Volkes, die rechten Künstler alle, Bildhauer und Baumeister, Maler und Musiker so gut wie die Dichter. Sie heben es zu höherem, edlerem, reinerem Dasein. Sie sind auch alle religiös, tiefer als ihre Zeitgenossen, doch oft nicht im beschränkten Sinne der anerkannten Religion. Aber dies ihr eigentlichstes Wesen in Worte zu fassen, geht so wenig an, wie den Sinn des einzelnen Werkes zu umschreiben. Gewiß liegt er nicht in einer sittlichen oder religiösen Tendenz. Er liegt viel tiefer, eben in dem, was die Kunst von allem anderen menschlichen Tun unterscheidet, was auszudrücken nur sie vermag.

Aischylos dramatisiert den von älterer Dichtung und attischer Kultsage gegebenen Stoff in der Prometheustrilogie wie in der Orestie. In ihre Gestalten gießt er sein Fühlen und Denken und gibt ihnen so erst Leben und Wirklichkeit. Aber wie fern ihm gelegen hat, neue Wege der Religiosität und Sittlichkeit zu öffnen und zu dem Zwecke am überlieferten Glauben zu rütteln, das zeigt am besten die Tatsache, daß er das eigentliche Problem der Orestessage gar nicht angefaßt hat: ist es Recht, den Vater an der Mutter zu rächen? Apollon hat es befohlen, also war es göttlicher Wille. In Aischylos' Drama ist Orestes frei von Gewissensqual durch den Spruch des Areiopags. Seine Klystaimestra packt nicht Reue, sondern die Angst vor der Vergeltung. Daß er sie unter dieser Last nach dem stolzen Trotz, mit dem sie über den gemordeten Gatten triumphierte, zusammenknicken läßt, war technisch notwendig, um die Verbindung mit den folgenden Teilen der Trilogie herzustellen, zugleich künstlerisch meister-

haft aus psychologischer Beobachtung zu tiefster Wirkung in dieser Szene gestaltet. Das Verständnis des Stückes hängt nicht daran, in ihm Kritik und feinere Moral zu finden. Aischylos gestaltete den Stoff, indem er leibhafte Menschen schuf, sie durchleben ließ, was die Sage von ihnen erzählte, und es so menschlich verständlich machte. Den Aufbau des Kunstwerkes kann man nachrechnen mit dem Verstande, und versteht es dann besser, aber doch nur technisch. Den eigentlichen Gehalt, die Kunst, kann der Verstand nie begreifen, nur mitschwingendes Gefühl kann es empfinden und wirksam machen. Und dies sagt uns auch, daß Aischylos' Religiosität nicht aufging in dem, was er seine Götter tun und sagen läßt.

Nach Aischylos' Tode beschlossen die Athener, es solle Jeder, der seine Stücke wieder aufführen wolle, zugelassen werden. Lange und schwer hatte er ringen müssen, bis er Anerkennung fand, bis die Athener seine neue Kunst zu würdigen verstanden. Nun wurde er als der Schöpfer der Tragödie verehrt, 'der zuerst erhabene Rede getürmt'. Aber rasch schritten die Jungen auf der von ihm eröffneten Bahn voran und bald erschienen seine Tragödien altertümlich. Man suchte diese oder jene neuerem Geschmack anzupassen. So ist seinen 'Sieben' für eine Neuaufführung eine Schlußszene angedichtet, wohl erst am Ende des Jahrhunderts. Auch sein Prometheus ist in umgearbeiteter Form erhalten. Doch das waren wohl Ausnahmen. Die Werke des Titanen waren zu groß, zu spröde für Epigonenhände. Ehrfürchtig blickte man auf zu seiner mannhaften Kraft, seinen gottesfürchtigem Ernst, der Erhabenheit seiner Lieder, seiner Sprache, seiner Dramatik. Er wurde gelesen, studiert, die Aufgaben des Dichters an ihm dargetan. Aristophanes war des Beifalls gewiß, als er 405 ihn dem Euripides als den Heros, den König der Tragödie gegenüberstellte. Neben der verlorenen Achilleustrilogie und Niobe treten damals schon die Sieben, Perser und die Orestie hervor. Die Witze des Aristophanes zeigen, wie bekannt diese Gedichte waren. Schon damals war Aischylos Klassiker.

Sind alle Großen unvergleichbar, so ist es Aischylos noch im besonderen Sinne. Seine Kunstart ist nicht weiter geübt. Oratorien waren die Tragödien seiner Vorgänger, Dramen die seiner Nachfolger; seine sind nicht Oratorien, aber auch nicht eigentlich Dramen im Sinne des Sophokles und Euripides. Zwischen beiden steht seine Art. Dramatischer Musiker ist er, gleich groß in beiden Künsten, die er in unvergleichlicher Weise zu vereinigen wußte. Erfüllt von der Poesie Homers und den Klängen erhabener Gesänge hat er die Sage mit seinem Geist und seinem Gefühl durchglutet und ihre Gestalten leibhaftig auferstehen lassen, bildender Künstler zugleich. Und mit dieser seiner Schöpfung hat er die Seelen zu erschüttern und die Herzen zu fassen gewußt, wie nie ein Dichter zuvor.

Wir besitzen 7 Tragödien des Aischylos: Schutzflehende (Hiketiden erstes Stück der Danaidentrilogie), Perser 472, Sieben gegen Theben (Schlußstück der Oidipustrilogie) 467, Orestie 458 vollständige Trilogie bestehend aus Agamemnon, Choephoren (Grabspenderinnen), Eumeniden. Das siebente Stück Prometheus liegt in überarbeiteter modernisierter Fassung etwa von 420 vor, die es abgerundet hat; das Original war das erste Stück einer Prometheustrilogie.

Abschließende Ausgabe des Aischylos mit kritischem Apparat, Vita, Angabe der Versmaße und szenischen Bemerkungen von U. v. Wilamowitz, Berlin 1914, dazu 'Aischylos Interpretationen'. Reste der verlorenen bei Nauck Tragicorum Graecorum fragmenta[2].

Deutsche Übersetzung des Aischylos von J. G. Droysen[4], 1884, von Donner[2], 1887, der Orestie mit Einleitung von U. v. Wilamowitz 'Griechische Tragödien' II Berlin, seit 1899 oft aufgelegt.

155. Kopf der Sophoklesbüste in London.

156. Kopf der Sophoklesstatue im Lateran, Gipsabguß vor der Ergänzung nach Amelungs Photographie.

d) SOPHOKLES UND EURIPIDES

Aischylos gegenüber stehen Sophokles und Euripides als die Jungen. Eine Lücke von fünfzehn und zwanzig Jahren klafft in unserer Überlieferung zwischen seinem letzten und ihren ältesten erhaltenen Werken. So fehlt uns der Übergang, fehlt vor allem ein Stück des Sophokles aus den zehn Jahren, als er noch neben Aischylos wirkte und mit ihm wetteiferte, beim ersten Auftreten 468 sogar schon siegreich. Euripides ist erst 455 hervorgetreten. Seitdem aber sind sie Rivalen ihr ganzes langes Leben hindurch, und schließlich überlebt der ältere Sophokles seinen großen Nebenbuhler noch um ein Jahr: 406 starb Euripides in Makedonien, 406/5 Sophokles in seiner Heimat.

Aischylos hatte noch die Peisistratidenherrschaft auf der Burg und das Werden der Demokratie miterlebt, hatte sein Vaterland gegen die Nachbarn, bei Marathon gegen die Perser verteidigt, hatte den Rauch des zerstörten Athen gesehen, hatte, mit den flüchtigen Mitbürgern auf Salamis von Xerxes ungeheurer Flotte eingekreist, sie mit ihnen durchbrochen, die Heimat befreit und in schweren Kriegsfahrten weithin Freiheit und Athens Macht getragen. Er war Zeitgenosse des fürstlichen Miltiades, des Themistokles, Aristeides, sah noch Kimons Ruhm, des Edelmannes ohne Furcht und Tadel. Großherzig, kühn, fromm, vornehm wie sie. Zu seiner Zeit gab Pindar aristokratischem Wesen den klassischen Ausdruck, schufen die Meister archaischer Kunst wie Antenor, Kritios und Nesiotes, entstanden die Giebel von Aigina und Olympia,

157. Kopf der Euripidesbüste in Neapel.

158. Kopf der Euripidesbüste in Dresden nach der Londoner ergänzt.

und in seinem Alter begannen Polygnot, Myron und Pheidias die Kunst in jähem Anstieg hinaufzuführen.

Sophokles und Euripides wuchsen auf, als die Persergefahr beschworen, Athens Vormacht in Griechenland gesichert war. In ihre Mannesjahre fiel das kluge, kraftvolle Walten des Perikles und das wunderbar rasche Aufblühen Athens an Macht und Reichtum, Kunst und Geist. Sie sahen die goldschweren Tribute der Bündner und die Schätze der Welt in ihrer Vaterstadt zusammenströmen, ihre meerbeherrschenden Trieren aus- und einfahren, sahen auf der Akropolis in leuchtender Schönheit Prachtbauten und Bildwerk erstehen. Pheidias, Alkamenes, Polyklet, Zeuxis und Parrhasios sind die führenden Bildhauer und Maler ihrer Zeit. Doch auch den Niedergang haben sie erlebt, die furchtbaren Kriege, die Athens Kraft langsam zermalmten, die wütende Pest, den sicilischen Taumel und das Entsetzen des Ausgangs, und im Innern die Zersetzung und den Zwiespalt, der es zerfraß. Sah Aischylos das befreite Volk von geborenen und erprobten Führern alter Geschlechter geführt, so sahen Sophokles und Euripides den demokratischen Gedanken sich auswirken, geleitet erst, dann gemißbraucht, schließlich ausgeartet in zügellose Pöbelherrschaft. Sie haben Kleon und Theramenes erlebt und die dämonische Genialität des Alkibiades. Sie sahen Kratinos' und Aristophanes' Komödien und hörten die Sophisten Protagoras, Gorgias, Thrasymachos und ihren Widerpart Sokrates. Das Letzte blieb beiden erspart: der Tod bewahrte sie davor, Athens Mauern geschleift und den

Spartiaten Lysander einen goldenen Kranz der Göttin Athens im Parthenon darbringen zu sehen.

Das Gleiche haben Sophokles und Euripides erlebt. Wie ungleich aber haben sie's aufgenommen! Ungleich schon von Herkunft und Anlage. Sophokles, Sohn eines reichen Industriellen, hat stets mitten in der Gesellschaft gestanden und heiter genossen, was das Leben bot. Und es bot ihm viel. Gesund, schön, liebenswürdig, der geborene Künstler hat er früh und überall die Herzen erobert und Liebe und Achtung, bis ins höchste Alter schaffensfroh, sich erhalten. Reich und Liebhaber von Pferden und Wagenrennen wird er wohl als Reiter gedient haben. Auch als Soldat gewann er sich das Volk so, daß es ihn 441/0 und noch ein zweites Mal zum Strategen wählte. Und so sehr genoß er sein Vertrauen, daß er 443/2 zum höchsten Finanzamt als Hellenotamias bestellt wurde und 411 unter die zehn Probulen bei der Revolution der Vierhundert gewählt, nach ihrem Sturze doch der Verurteilung entging. Verehrer der althergebrachten Ordnung blieb er ohne Wanken dem ererbten Glauben ergeben, selbst Stifter frommer Kulte, bis zum Ende seines langen Lebens Patriot und heimattreu in bitterster Not so gut, wie in den Jahren des Glanzes.

Euripides war der Sohn bescheidenen Mittelstandes. Er hat viel auf dem kleinen ererbten Kleruchengute auf Salamis einsam gelebt. Ernst und grüblerisch, zu Schwermut neigend, schloß er sich schwer an, war nicht beliebt. Er scheint nie Soldat gewesen zu sein, wird also wohl einen körperlichen Fehler gehabt haben oder zu schwach gewesen sein. Auch ein öffentliches Amt hat er nie bekleidet. Er hätte es nicht gekonnt, weltfremd wie er war, ein Zweifler an den Grundlagen von Staat, Gesellschaft, Religion, abgewandt vom alten Götterglauben, ganz hingenommen von den neuen Anschauungen der Sophistik, von der zu lernen und deren Künste zu erproben er sich heiß bemühte, mit ihr hinausdrängend aufs schwankende Meer des Zweifelns und Suchens. So verlor er das Vaterlandsgefühl. Als Athen der Vernichtung entgegenging, verließ er seine Heimat, der rechte Kosmopolit. Verächter der Demokratie, wandte er sich dem Stärksten zu, dem ebenso gewissenlosen wie willenstarken König Archelaos von Makedonien, den die Aufklärer als Übermenschen priesen.

Sophokles hat schon bei seinem ersten Auftreten 468, ein Jüngling noch, gesiegt, sogar über den Altmeister Aischylos selbst. Achtzehn Siege hat er an den großen Dionysien in seinem Leben errungen. Euripides blieb der Sieg lange versagt. Ein guter Vierziger hat er 441 nach vierzehn Jahren Bühnenarbeit zum erstenmal den Preis erhalten. Nur fünf- oder gar nur vier mal ist er ihm zugefallen in fast fünfzigjährigem Mühen. Die Komiker überschütteten ihn mit Hohn und Spott. Sophokles wurde selbst von ihnen mit Achtung behandelt. Beide hatten das Glück, in der Vollkraft ihres Mannesalters fünfzehn lange Friedensjahre hindurch ruhig zu schaffen. Damals ist die gehaltene Würde und stille Größe attischer Kunst geworden.

In Sophokles' Tragödien lebt der hohe Stil des Pheidias. Der Dichter hat sich vollendet in diesen perikleischen Jahren. Damals hat er die ihm gemäße Form gefunden. Seine Antigone (442) trägt sie schon, wie seine späteren Stücke. Erschütterndes Schicksal, große Menschen stellt er dar, klare Probleme sucht er und klare Form. Zermalmt er seine Helden, so entläßt er doch den Zuschauer wie befreit nach gewaltigem Gewitter in reine Luft und heiteren Himmel, über dem die Götter walten, wie's ihnen gefällt.

Euripides beginnt für unsere Kenntnis erst recht mit dem peloponnesischen Kriege 431. Auch da ist er noch nicht fertig und er wird nie fertig. Die Aufgeregtheit dieser drangvollen Jahre, die geistige Revolution, die Zersetzung der Gesellschaft spiegelt sich in den Gestaltungen seiner Phantasie. Das Individuelle sucht er, verworrene Situationen, zerrissene Stimmungen,

schlaue Intriguen. Ins Leben der Gegenwart greift er hinein und dichtet den Heroen der Vorzeit Wünsche, Sehnsucht und Gedanken an, die ihn und die Jugend bedrängen. Immer neue Stof e, immer neue Formen versucht er, nie ganz befriedigt, ein moderner Mensch, dem die alte gefestete Weltanschauung nicht mehr genügt und eine neue noch nicht erstanden ist. Unbefriedigt, unsicher, zerrissen, Zukunft sehnend verläßt wie er selbst der Zuschauer sein Theater.

Aischylos hinterließ die Tragödie als ein musikalisch-dramatisches Kunstwerk, an Form und Inhalt klar bestimmt. Doch so stark in ihm der Drang zu Handlung und Bewegung war, aus einer musikalischen Grundstimmung heraus hat er bis zuletzt geschaffen, Chorgesang und Musik blieben ihm, wenn auch nicht das wichtigste, so doch wenigstens neben dem dramatischen stets ein gleichberechtigtes Element. Sophokles hat das Drama, soweit es in der musikalisch fundierten chorischen Tragödie möglich war, vollendet. Von 468, seinen ersten Anfängen an, wird er es mit dem Instinkt des Genies entwickelt haben. In seiner ältesten erhaltenen Tragödie der Antigone von 442 hat er sein Ziel bereits erreicht. Eine einzige in schärfster Konzentration zusammengefaßte Handlung erfüllt das Stück von Beginn bis zum Schlusse mit atemloser Spannung. Euripides, der erst 455 in diese Bewegung eintrat, konnte diese Errungenschaften schon als Erbe hinnehmen. Nach sophokleischer Art setzen bereits seine ältesten uns kenntlichen Stücke mit dramatischem Leben ein. Diese Entwicklung zum Drama ging auf Kosten des Chors. Auffallend gering sind seine Leistungen bei Sophokles wie bei Euripides selbst gegen die aischyleischen Tragödien. Am Schluß verstummt er ganz. Statt des von Aischylos meist prächtig ausgestalteten Abzugsliedes früher am Ende jedes Stückes, dann wenigstens am Ende des letzten der Trilogie, werden jetzt nur noch ein paar inhaltlose Anapäste dem aus der Orchestra abziehenden Chor gegönnt. Die dramatische Spannung, nun entladen, war zu stark, als daß sie dem Publikum noch die Fähigkeit zum Genusse ruhig ausklingenden Chorgesangs gelassen hätte. Niemals ist der Chor mehr Träger der Handlung wie noch in Aischylos' Eumeniden, auch nicht wenn eine oder die andere Tragödie altem Herkommen gemäß nach dem Chor benannt wird. Bilden auch bei Euripides einmal 'Schutzflehende' den Chor wie bei Aischylos, so führt doch nicht der Chor, wie bei ihm, seine Sache, sondern ein Schauspieler. Der Schauspieler handelt, der Chor ist Zuschauer, er begleitet die Handlung mit seinen Gesängen, die, immer kürzer, ihre Pausen füllend sie gliedern und schließlich zu Zwischenaktmusik werden. Aber so innig war die Tragödie mit der Musik verwachsen, daß auch jetzt noch in lebhaften Scenen dem ausbrechenden Gefühle musikalischer Ausdruck gegeben wurde. Aber nicht dem Chor, dem ursprünglichen Träger des musikalischen Elements, sondern dem Schauspieler fiel jetzt auch diese Aufgabe zu. Schon Aischylos hatte ihn gewiß älterer Übung gemäß in seinen Schutzflehenden und in allen späteren Stücken singen lassen, aber stets unter Mitwirkung des Chors oder in engster Anlehnung an ihn. Sophokles behielt das zunächst in sparsamer Verwendung bei. Euripides aber entwickelte nach bescheidenem Anfang schon 438, recht erst in den zwanziger Jahren die Solo-Arie des Schauspielers. Er tut es im Anschluß an eine neue Art von Musik, die sich aus dem Chorgesang zu Einzelstimmen in freier, nicht mehr durch Responsion gebundener Rhythmik am sogenannten neuen Dithyrambos entwickelt hatte. Euripides hat dann immer öfter dem Schauspieler diese kunstvoll schwierige Leistung zugemutet, hat sie schließlich zum fast notwendigen Bestandteil der Tragödie gemacht, so sehr, daß auch Sophokles seinem Beispiel folgte. So wurde die Musik der dramatischen Entwicklung zum Trotz, die sie in der Tragödie zunächst beschränkt hatte, doch wieder zu größerer Geltung gebracht. Künstlerisch verständlich bleiben diese Soli und Duetten nur, wenn man sich, wie schon betont, gegenwärtig hält, daß auch die Rezitation feierlichen Vortrag erforderte, der

vom Gesang, zumal dem einfachen, Rhythmus und Stimmung klarsten Ausdruck gebenden Gesang, wie wir ihn für diese Zeit werden vorauszusetzen haben, nicht so verschieden war, wie der stillose Vortrag unserer Schauspieler von unserer komplizierten Gesangsmusik. Aber das muß doch stark betont werden, daß Euripides mit der Solo-Arie etwas Neues in die Tragödie brachte. Hatten sich bisher Rede und Gesang scharf getrennt gegenüber gestanden und Schauspieler nur mit dem Chor zusammen gesungen, so griff jetzt die Musik in die Rezitation hinüber und durchbrach plötzlich Schauspielerreden mit dem Gesang eines Schauspielers. Euripides hat damit die von Sophokles energisch vorgetriebene Entwicklung zum Drama gehemmt, ihren baldigen Sieg unmöglich gemacht. Der große Realist hat hier etwas so ganz Unnatürliches geschaffen. Es ist eine ähnliche Erscheinung wie die Auflösung der dramatischen Oper durch Arien im XVII. und XVIII. Jahrhundert. Aber wie wirksam diese Neuerung war, zeigt nicht nur ihr Erfolg im V. Jahrhundert, beweist vor allen Plautus, der seinen griechischen, rein dramatischen Vorbildern zum Trotz Arien einlegte, sicher, seine Stücke dadurch zugkräftiger zu machen.

Die Ausbildung des dramatischen Elements, Sophokles' große Leistung, führte durch die straffe Konzentration der Handlung notwendig zur Verselbständigung jedes einzelnen Stückes. Im Gegensatz zu Phrynichos hat Aischylos von den Persern und Zubehör abgesehen, wie es scheint stets Trilogien geschaffen, deren einzelne Teile, wenn auch in sich mehr und mehr abgerundet, doch erst im Zusammenhange mit den beiden anderen das rechte Verständnis und ihre volle Bedeutung gewinnen; war doch auch der Aufbau jedes einzelnen je nach seiner Stellung in der Trilogie verschieden. Sophokles und Euripides haben so nicht mehr gedichtet. Sie schufen keine Trilogien mehr. Jedes ihrer Stücke ist in sich geschlossen und ruht ganz auf sich selbst. Daß sie drei Tragödien an denselben großen Dionysien aufführten — an den Lenaien begnügte man sich auch mit zweien — hat nur darin seinen Grund, daß die Dreizahl durch Aischylos eingebürgert war und die so verwöhnte Schaulust das gleiche Maß verlangte. So war mit dem Fortschritt der dramatischen Technik ein Rückschritt des künstlerischen Gesamteindrucks des Festes verbunden. Eine Zersplitterung der Stimmung durch die drei Einzelstücke mit ihren verschiedenen Motiven gegenüber der grandiosen Einheitlichkeit einer aischyleischen Trilogie. Denn die Stoffe der drei zugleich aufgeführten Tragödien des Sophokles und Euripides waren ohne inneren Zusammenhang, meist verschiedenen Sagenkreisen entnommen. Und wenn das doch hie und da geschah, wie Euripides 415 eine troische Trilogie schuf Alexandros, Palamedes, Troerinnen, so war das keine rechte Trilogie aischyleischer Struktur, sondern es waren drei völlig abgerundete Dramen, deren jedes für sich besteht. Sophokles und Euripides haben manche der von Aischylos bearbeiteten Stoffe neu gestaltet, aber was er in einer Trilogie vorführte, gaben sie in einer einzigen Tragödie. Aias' Wahnsinn und Selbstmord hat wie Aischylos auch Sophokles dargestellt: aber seine Ehrenkränkung beim Waffengericht wird in der Exposition gegeben, nicht als besonderer gleichwertiger Teil vorausgeschickt. In seinem König Oidipus hat er die ganze Sage konzentriert, für die Aischylos eine Trilogie brauchte. Am greifbarsten ist der Unterschied der Jungen gegen den Alten und der Fortschritt zum Drama in der Behandlung der Orestessage. Weder Sophokles noch Euripides hat Agamemnons Ermordung und die Eumeniden neu bearbeitet. Aber Orests Rache greifen Beide heraus: da konzentriert sich die ganze ungeheure Begebenheit. Klytaimestras Verbrechen gibt die Voraussetzung, Orests Entsühnung wird von Euripides kurz abgemacht, Sophokles vermeidet es, auch nur das Bedürfnis danach anzudeuten, um die Geschlossenheit der Handlung scharf zu runden.

Lykabettos — Areopag — Pinakothek — Agrippamonument — Propylaien — Niketempel — Parthenon — Odeion des Herodes Attikos — Hymettos

Akropolis von Athen
Gemälde von Margarete Bethe-Loewe

Der Schauspieler ist Träger der Handlung, also das eigentliche Organ des dramatischen Dichters. Daß er gelegentlich auch singt, ist ein Erbe aus der musikalischen Herkunft der Tragödie. Sein eigentliches Element ist die Rede. Und sie spielt im Drama des Sophokles und Euripides eine noch größere Rolle als bei Aischylos. Ihre dramatische Form ist der Dialog. Immer seltener wird er von Schauspieler und Chor geführt, immer häufiger und reicher nur von Schauspielern. Meist von zweien, selten von dreien. Und auch das ist recht erst ausgebildet in den zwanziger Jahren. Mehr als drei Schauspieler verwendet die attische Tragödie überhaupt nicht. Das hatte darin seinen Grund, daß der Staat nicht mehr als drei zur Verfügung stellte. So mußten sich die Dichter mit diesen wenigen begnügen. Ein interessanter Beweis für die hohen Ansprüche, die an die Kunst des tragischen Schauspielers gestellt wurden. Offenbar waren nur sorgfältig ausgebildete Sprecher fähig, ihnen zu genügen. Selbst für kleine Rollen wurden Dilettanten, Statisten nicht herangezogen. So beschränkt mußten die Dichter von vornherein ihre Dramen auf wenige Personen einrichten. Keine leichte Aufgabe. Trotz der Meisterschaft, mit der Sophokles und Euripides sie bewältigt haben, wird besonders in ihren späteren Stücken hie und da der Zwang fühlbar. Keine leichte Aufgabe hatten auch die Schauspieler: nicht selten sämtliche, stets der zweite und dritte mußten mehrere Rollen spielen, indem sie nach Abtritt schleunigst Kostüm und Maske änderten, um etwa als König, dann als Mädchen, dann als Bote auftreten zu können. Dieser Zwang hatte für Dichtung wie Aufführung den Vorteil der Einfachheit, Klarheit, Durchsichtigkeit. Mit der Zurückdrängung und Absonderung des Chors hoben sich diese Eigenschaften der Tragödie schärfer heraus, und desto notwendiger wurde es, diese wenigen einzelnen Gestalten vor einen Hintergrund zu stellen, von dem sie sich weithin sichtbar abhoben, und den weiten Schauplatz zu beschränken.

Waren für den attischen Tragiker durch die kleine Schauspielerzahl freie dramatische Bewegung, personenreiche Handlungen und Volksszenen unmöglich, so wurde andererseits auch die Verwendung der Schauspieler ihm noch beschränkt durch den Chor. Wer die griechische Tragödie und ihre Kunst verstehen und würdigen will, muß sich diese beiden Beschränkungen recht deutlich machen, wie er ihr Wesen nur begreift, wenn er ihren religiösen Ursprung und ihre innige wurzelhafte Verbindung mit chorischer Musik und Tanz sich stets vergegenwärtigt. Der Chor, noch so sehr beschränkt und von der Handlung ausgeschlossen, war und blieb nach seinem Einzug doch stets zugegen und wurde so Zeuge und Mitwisser aller Gedanken, Gespräche und Handlungen. Wie das oft die Schürzung des Knotens, die ganze Anlage des Dramas erschwerte, ist klar, besonders deutlich in Euripides' Medea, die vor dem Chor ihre Rachepläne und ihre Gewissensqual enthüllen muß. Doch pflegt die Schwierigkeit meist nicht genügend eingeschätzt zu werden, da die Geschicklichkeit der Dichter sie überwunden oder verhüllt hat. Eine Äußerlichkeit zeigt am besten, wie sehr diese Fessel die freie Entfaltung dramatischer Technik behinderte: es gibt in der attischen Tragödie so gut wie keine Monologe, dies wirksame und bequeme Mittel, um den Sprecher seine innersten Empfindungen, Gedanken, Wünsche aussprechen zu lassen. Homer hatte es schon angewandt und im Drama taucht es sofort auf, sobald der Chor verschwindet, in der 'neuen Komödie'. So lange ihn aber das Herkommen auf den Schauplatz zwingt, ist solch Selbstgespräch des Schauspielers unmöglich.

Rede und Gegenrede sind für die Tragödien des Sophokles und Euripides charakteristisch. In der Antigone ist schon die feste, nun bleibende Form für sie ausgebildet. Aischylos hat sie noch nicht. Symmetrisch stehen zwei Reden in gleicher Ausdehnung einander gegenüber, durch einen nichtssagenden kurzen Spruch des Chorführers geschieden. Euripides hat sie oft zu dialektischem Wettkampf gestaltet in offenbarer Anlehnung an die Redeübungen der Sophisten, die dieselbe Sache anzugreifen und zu verteidigen, zu loben und zu tadeln lehrten. Daß sie aber ihren Ursprung denen kaum zu verdanken haben, zeigt schon ihre frühe Verwendung durch Sophokles. Ihn müssen wir als den Schöpfer dieser Form des Zwiegespräches betrachten. Will man sie aus anderer Quelle als aus dem Drama selbst herleiten, so bietet sich der Kampf der streitenden Meinungen in Rat und Volksversammlung. Den beiden tragischen Reden folgt dann regelmäßig ein erregter Dialog meist Vers auf Vers. Jetzt werden diese Stichomythien zu höchster Vollendung, besonders durch Euripides ausgebildet. Sogar in Halbverse gehen sie über, und schließlich wird derselbe Vers hie und da unter drei Personen geteilt.

Eine andere typische Eigenheit dieser Periode ist die Erzählung eines außerhalb des Schauplatzes geschehenen Ereignisses, insbesondere der Katastrophe des Helden durch ausführlichen, mit direkten Reden ausgestatteten, lebhaften Botenbericht. Bei Aischylos finden wir nur ein Beispiel, die große Erzählung der Schlacht bei Salamis und des Rückzuges der Perser im ersten Teil der Tragödie, also eines außerhalb der Handlung liegenden, ihre Voraussetzung bildenden Ereignisses: Exposition, die Phrynichos bei Bearbeitung desselben Stoffes im Prolog gegeben hatte. Den tötlichen Zweikampf der Oidipussöhne in den Sieben läßt

er nur ganz kurz melden. Im Agamemnon ersetzt er den Bericht des geschehenen Mordes mit erschütternder Wirkung durch Kassandras Prophezeiung vor der Katastrophe. In den Choephoren führt er Orestes selbst auf die Bühne, die Mutter mit dem Schwerte bedrohend; wie er ihr den Todesstreich versetzt hat, zu dem er sie in das Gemach stößt, in dem sie ihm den Vater ermordet hat, das zu erfahren verlangen wir nicht mehr. Gerade für die Katastrophe aber wird von Sophokles und noch häufiger von Euripides der Botenbericht angewandt, und zwar wird er stets einer namenlosen, nicht charakterisierten, an der Handlung unbeteiligten Person in den Mund gelegt, deren Auftreten meist nicht motiviert wird, offenbar in bestimmtem Kostüm, das ihn als Boten schlechthin kennzeichnet. Schon in Sophokles' ältestem Stücke tritt er auf und spricht seinen Spruch in der später üblichen Form: er wird ihn erfunden und dies technische Mittel ausgebildet haben. Der Botenbericht füllt die durch Verlegung der Handlung hinter die Bühne entstandene Lücke aus, indem er genau da einsetzt, wo der Held den Schauplatz verlassen hat und bis dahin geführt wird, wo das Bühnenspiel wieder beginnt. Er soll die dramatische Vorführung ersetzen und wird deshalb mit allen Mitteln so gestaltet, daß er die Zuhörer wenigstens in der Phantasie schauen und miterleben, Hoffnung, Furcht, Entsetzen empfinden läßt, als wären sie Augenzeugen. Oft genug wird dieser Botenbericht ohne Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit, gelegentlich in geradezu unmöglichen Situationen, wo drängende Eile jeden Verzug ausschließt, mit erstaunlicher Breite vorgetragen, um so erstaunlicher, als die kurzgefaßte Meldung, die stets voraufgeschickt wird, in Wirklichkeit genügt haben würde. Die Zuschauer nehmen das hin, weil die Kunst der Erzählung sie die Unwahrscheinlichkeit vergessen ließ, und sie's gewöhnt wurden. Ebenso konventionell wurde am Ende des V. Jahrhunderts die göttliche Lösung unlösbarer Schwierigkeiten. Bei Euripides erscheint solch deus ex machina hoch in den Lüften seit den zwanziger Jahren häufig, im Gegensatz zu Sophokles. Euripides hat so seinen Dramen einen Abschluß gegeben, der den Prologmonologen, in rücksichtslosem Verzicht auf Anpassung an Situation und Leben entsprach, um so willkommener, als dieser Schluß einen Bühneneffekt gab und der religiösen Anschauung der Masse entgegen kam.

Die Konzentration der Handlung, die früher in drei Stücken zu entwickeln üblich war, auf ein einziges Drama erforderte eine straffere Exposition. In den aischyleischen Trilogien nimmt sie einen großen Teil des ersten Stückes in Anspruch; das Einzeldrama muß sie möglichst beschränken, um der Handlung Raum zu geben. Der Entwicklung vorgreifend hatte schon Phrynichos wohl 478 in seinen Phoinizierinnen so die vollständige Exposition im Prolog gegeben, indem er vor Auftreten des Chors einen Eunuchen die Thronsessel für den Rat der alten Perser stellen ließ, der die Veranlassung dazu, die Nachricht von der Niederlage bei Salamis, erzählte, nur daß dann statt eines Dramas ein Oratorium folgte. Aischylos hat in seinen späteren Tragödien diesen Prolog zum gleichen Zwecke aufgenommen. Im Agamemnonprolog ist freilich kaum mehr als Ort und Zeit angegeben, um dann in den ersten Chorliedern und den zwischenliegenden Akten das Weitere nachzuholen. Im zweiten und dritten Stücke der Orestie konnte er die spezielle Exposition kurz im Vorspruch abmachen, da sie ja nur Fortsetzungen sind. Im Schlußstück seiner Oidipodie, in den 'Sieben', hat er den Vorspruch schon um eine kleine Dialogszene erweitert. Daran setzte Sophokles an. Er beginnt seine Stücke bis auf die Trachinierinnen sogleich mit lebhaftem Dialog und so ganz ist er Dramatiker, daß er sogar schon mit der Handlung selbst in dieser Prologszene beginnt. Anders Euripides. Er baut seine Prologe zunächst nach dem Muster der aischyleischen 'Sieben', schickt der Dialogszene einen Monolog voraus, den er, besonders schön in der Medea, der Situation ebenso wie Aischylos anpaßt. Dann aber verzichtete er mehr und mehr darauf und ließ den ersten Sprecher ohne Umschweife und ohne Versuch einer Motivierung das erzählen, was zum Verständnis des Stückes nötig schien. Erst im folgenden Dialog setzt dann das Drama ein. Er trennt so die Einleitung ab, was sich am deutlichsten zeigt, wenn er sie einem Gotte in den Mund legt, der alsbald den Menschen Platz macht. Man hat das unkünstlerisch gescholten, aber Euripides wußte, warum er es tat. Er hatte zumal bei neuen Stoffen, die er gern brachte, oder bei kühner Änderung der üblichen Sagenform, die er oft vornahm, den Vorteil der Kürze und der größeren Bewegungsfreiheit für das Drama selbst. Gerechtfertigt wird sein Verfahren durch die Anerkennung der späteren Dramatiker. Die neue attische Komödie, die nur frei erfundene Stoffe vorführte, hat es angenommen, und schließlich ist diese Einleitung ganz vom Drama abgetrennt, indem sie nicht einer Person desselben, sondern einem besonderen Sprecher zugeteilt wurde, der als 'Prolog' durch sein Kostüm gekennzeichnet alles, was der Dichter vorauszuschicken hatte nicht bloß für das Verständnis des Stückes, oft auch dessen persönliche Angelegenheiten dem Publikum mitteilte.

Auch der Übergang vom Vorspiel zum Einzug des Chors und das Einzugslied selbst haben in den letzten drei Jahrzehnten des V. Jahrhunderts vielfach neue Formen bekommen. Es wurde gern eine Soloarie des Schauspielers der Hauptrolle oder ein Duett eingeschoben, wodurch der Chorgesang schön vorbe-

reitet wurde. Und diese Parodos wurde häufig in Wechselgesang mit dem Schauspieler aufgelöst: es dringt der Träger des Dramas auch in das eigentlichste Betätigungsfeld des Chors ein und gestaltet es dialogisch um.

So wurde die Tragödie mannigfaltig aus- und umgebaut. Die Dichter variierten die dramatische Technik, schufen sich neue Möglichkeiten des Ausdrucks. Je nach Stoff und Absicht wählten sie bald reichere, bald einfachere Formen, gelegentlich archaisiert auch Euripides in seinen späten Jahren. Im allgemeinen aber hat die Tragödie feste Formen im Ganzen wie in ihren einzelnen Teilen. Das war ein ebenso unschätzbarer Vorteil für das Schaffen der Dichter wie der ihr ein für alle Mal gegebene Stoff, die Heldensage. Nur dadurch wurde die für unsere Verhältnisse unbegreifliche Fruchtbarkeit der Tragiker ermöglicht. Der moderne Dichter schafft sich selbst erst den Stoff und sucht für jeden die angemessene Form zu finden, die modernsten beides, Stoff wie Form möglichst neu und unerhört, um schließlich doch in der großen Linie der Entwicklung zu bleiben. Der attische Tragiker arbeitete wie ein guter Handwerker, nahm so unbedenklich was seine Vorgänger errungen, als berechtigter Erbe in Anspruch, wie er von seinen Nebenbuhlern entlehnte, was ihm brauchbar schien. Nie haben Genies, am wenigsten dieser Zeit nach Originalität gehascht: sie wissen auch dem Übernommenen den Stempel ihres Geistes aufzudrücken. Hätten wir von den drei Tragikern mehr, nun gar von den vielen kleinen uns ganz verschollenen Einiges, die mit den Großen zugleich aufgeführt und sie oft genug besiegt haben, wir würden erstaunt sein über die Gleichheit der Form, des Inhalts, der einzelnen Motive, Figuren, Situationen. Selbst in den wenigen erhaltenen Proben der großen Masse von Tragödien des Aischylos, Sophokles, Euripides, nur 32 von etwa 300, finden wir zahlreiche Wiederholungen. So z. B. ist beliebt das Motiv der Schutzflehenden. Aischylos hat es zweimal dramatisch bewegt dargestellt, als Anfangsbild erscheint es dann im König Oidipus, Andromache, Herakliden, Schutzflehenden, Herakles, Helena. Vom Altar sollen sie gerissen werden bei Aischylos und in Euripides' Andromache und Jon. Den tödlich Ermatteten führt in Schlaf versunken Sophokles in den Trachinierinnen und im Philoktet, Euripides im Herakles und Orest vor, und stets steht neben dem Helden ein freundlich Wachender. Zwischen seinen im Wahnsinn erschlagenen Opfern wurde Herakles von Euripides ebenso gezeigt wie viele Jahre früher Aias von Sophokles. Blutüberströmt wird der geblendete Oidipus und der böse Kyklop am Schlusse auf die Bühne gebracht, in der Hekabe der wüste Barbarenkönig, auf einer Bahre der sterbende Hippolyt und Herakles in den Trachinierinnen. Das schmiegsam weiche Mädchen als Gegenbild zur herrisch starken Schwester wiederholt Sophokles in der Elektra aus seiner Antigone. Die aufopfernde Jungfrau hat Euripides mehrfach in derselben Zeichnung verwendet. Der edle Beschützer verfolgter Unschuld, mit Vorliebe ein Athener,

159. Demeter, Persephone, Triptolemos. Eleusinisches Relief um 440. Athen, Nationalmuseum.

kehrt typisch wieder bei allen dreien. Dieselbe schreckliche Gefahr, daß Söhne ihre eigene Mutter töten, hat Euripides in Melanippe und Antiope dargestellt, dieselbe Intrigue in der Helena und der taurischen Iphigenie. Wiedererkennungsszenen von Geschwistern, von Mutter und Kind, von Mann und Frau finden sich bei allen. Bei der Dürftigkeit der Reste attischer Tragödien ist es schwer, fast unmöglich, im einzelnen Falle zu sagen, wer der Gebende, wer der Nehmende war. Die Fäden gingen hin und her. Es mag auch wohl einmal einer der Verschollenen ein Motiv aufgebracht haben, dem unter den Händen Eines der Großen nun so erst seine Wucht und Größe wurde. Diese aufs Geratewohl herausgegriffenen äußerlichen Beispiele zeigen zur Genüge, daß auch die drei Gewaltigen ohne Scheu mit schon geprägten Gebilden in weitem Umfang arbeiteten. Nimmt man dazu die festen Formen für Prolog, Redekampf, Botenrede, Parodos, Wechselgesänge und manche andere typisch wiederkehrende Szenen, so versteht man leichter ihre erstaunliche Fruchtbarkeit und erkennt, daß es immer wiederholte Bearbeitung und Übung waren, die verbunden mit erhabener Begabung den sicheren und hohen Stil der attischen Tragödie hervorgebracht haben.

Lyrik geht niemals auf Darstellung von Charakteren aus. Sie stellt wohl eindrückliche Bilder hin und regt die Phantasie an, aber vor allem wendet sie sich an das Gefühl. Deshalb hat auch die älteste Tragödie keine Individualitäten geschaffen. Das beginnt allmählich mit der Entwicklung ihres dramatischen Elementes. In den 'Sieben' hat Aischylos dem Eteokles leise individuelle Striche gegeben. In seiner Orestie aber sind Klytaimestra, Agamemnon, Kassandra, Orest schon persönlich gestaltet. Das Drama schafft Charaktere. Indem es Menschen gegenüberstellt, muß es sie individualisieren, muß, ihre Handlungen zu motivieren, sie mit persönlichen Zügen ausstatten. Je weiter es sich ausbildet, desto schärfer werden die Gestalten unterschieden. Sophokles hat in seinen älteren Stücken fast nur die Hauptpersonen, die eigentlich handelnden, individuell gestaltet, so in der Antigone die Heldin und Kreon, daneben noch in archaisch derbem Realismus den Wächter, während Ismene, Haimon, Teiresias, die Mutter ganz allgemein gehalten sind. Aber neben dem König Oidipus treten nicht nur Kreon und Jokaste, selbst die beiden Alten, der frech-fröhliche Bote aus Korinth und der grauend verschwiegene Hirt charakteristisch hervor. Erst recht sind die Personen seiner Elektra und seines Philoktet gegeneinander durch scharfe Gegensätzlichkeit abgehoben. Nicht anders bei Euripides. Von den Gestalten seiner ältesten Stücke prägen sich nur Alkestis und Herakles, Medea und Jason ein. Im Hippolyt tritt außer dem Helden und Phaidra noch ihre alte Vertraute charakteristisch hervor, während Theseus ziemlich farblos bleibt. Hekabe aber ist schon umgeben von einem Kranz von Persönlichkeiten: Odysseus, Thaltybios, Polymestor, selbst Agamemnon und Polyxena sind doch individualisiert.

Es ist die Frage aufgeworfen, ob diese Dichter überhaupt auf fest umrissene Charaktere ausgegangen sind und auf Charakterentwicklung wie die Modernen Wert gelegt haben. Gewiß hat Aischylos sich wenig darum gesorgt und gewiß legte es Sophokles vor allem auf die dramatische Wirkung jeder einzelnen Szene ab und hat sich so wenig bemüht, die Vorgeschichte und jede Handlung ins einzelne genau zu motivieren, wie klarzulegen, aus welchen Bedingungen seine Personen so geworden sind, wie er sie vorführt. Er stellt sie hin, so wie er sie braucht. Aber die trotzige Unerschrockenheit und schwesterliche Hingabe der Antigone, die rechthaberische Beschränktheit und doktrinäre Rücksichtslosigkeit des Kreon, den schwerblütigen Ehrgeiz des Aias, die geistige und leidenschaftliche Natur des Oidipus muß er doch schon lebendig in seiner Seele getragen haben, als er diese Tragödien schuf. Erst recht sind Euripides' Dramen Medea und Hekabe aus den Bildern herausgewachsen, die sich der Dichter von diesen

160. Frauenköpfe von einer Spitzamphora von 450/40. Paris, Nationalbibliothek. (Nach Furtwängler-Reichholdt Tfl. 66.)

Frauen gemacht hatte. Die Charaktere aber durch das Drama zu entwickeln, das ist ihnen als Aufgabe erst allmählich bewußt geworden. Niemals ist es als Erfordernis von der klassischen Tragödie anerkannt. Zum erstenmal hat es Sophokles in seiner Antigone am Kreon geleistet. Aber so wenig hat er darin etwas Bedeutendes gesehen, daß er es nur einmal noch am Neoptolemos seines Philoktet wiederholt hat, sehr bezeichnend jedoch ohne Folgerichtigkeit, da er ihn seinen Widerwillen gegen die aufgedrungene Lüge vergessen und sie trotzdem durchführen läßt, um die Tragik eines eigentlichen Helden Philoktet zur erschütterndsten Wirkung zu bringen. Euripides hat die Aufgabe ernster aufgefaßt. Medea, Phaidra, Hippolyt zeigen freilich noch keine Spur davon, sie stellen sich dar wie sie sind, sie entwickeln sich nicht. Aber an seiner Hekabe, an der Kreusa im Jon und an Herakles hat er die Charaktere mit bewußter Kunst entwickelt und gerade dadurch wirken wollen: dort die Wandlung liebender Frauen in rächende Mörderinnen, hier des siegesfrohen Helden in den kaum vom Selbstmord zurückgehaltenen, nur aus Pflichtbewußtsein noch weiterlebenden Resignierten.

Das setzt tiefe Seelenkunde voraus. Ganz entbehrt sie kein Dramatiker. Aischylos gibt Beweise genug. Noch mehr als in der Antigone zeigt es Sophokles im Aias. Euripides aber faßte die psychologische Analyse als solche. An der Frau hat er sie erlernt. So wurde er der Entdecker der Frauenseele und ihres stärksten Triebes, der Liebe. Ein neues weites Reich hat er damit der Poesie eröffnet, ein Reich, das zu erobern und auszubauen die Jahrhunderte bis heute nicht müde geworden sind. Vor ihm hat kaum ein Dichter davon gewußt. Homers Helena ist ein Schemen, Penelope und Andromache sind gute Hausfrauen, von ihrer Treue in sicherem Gleichgewicht gehalten, seine Nausikaa ein anmutig Mädchen, alle allgemein gehaltene Typen. Aischylos' Klytaimestra und Sophokles' Antigone sind Mannweiber heroischer Form. Tekmessa in seinem Aias ist zwar ein Weib, aber einen Konflikt entwickelt er nicht an ihr. Auch nicht eigentlich an Deianeira in den Trachinierinnen. Euripides greift ganz anders die großen Probleme des Frauenlebens an, die in ihrem Verhältnis zum Manne und zum Kinde liegen. Zeichnete er 438 die hingebende Frau Alkestis, die das Leben des Gatten zu retten willig

in den Tod geht, so stellte er 431 in der Medea dar, wie ein stolzes Weib durch die Untreue des Geliebten, für den sie alles hingegeben, in wilder Rache die Nebenbuhlerin tötet, sich die Mutterliebe aus dem Herzen reißt und ihre Kinder mit eigener Hand ermordet. Im Hippolyt von 428 malt er mit feinen Strichen das Weib, das in liebeleerer Ehe sich verschwiegen sehnsüchtig nach dem schönen herb keuschen Stiefsohn verzehrt, um dann, als ihr schwer behütetes Geheimnis verraten ist, die Ehre rettend, mit sich selbst auch den Geliebten in den Tod zu reißen. Euripides hat entdeckt, daß in der Frau unter zartem Schleier die elementaren Leidenschaften der Liebe und des Hasses mit ungebrochener Kraft schlummern, und erweckt, in hingebendem Opfermut und listig grausamer Rache alle Männer beschämen. Sophokles hat einige wenige Male versucht, auch darin mit ihm zu wetteifern, so in seiner Phaidra, vielleicht auch im Theseus und Jon. Prüfen können wir seine Fähigkeit dazu nur in den allein erhaltenen Trachinierinnen. Aber seine Deianira, die, des untreuen Herakles Liebe wieder zu gewinnen, ihm unwissend qualvollen Tod durch das mit des Nessos vergiftetem Blut gefärbte Kleid bringt, reicht nicht an die tragische Gewalt und die seelische Tiefe der Euripideischen Frauen heran. Er hat den Versuch, ein liebendes Weib darzustellen, nicht energisch verfolgt. Die geschlechtliche Liebe in ihrer Seelen packenden Gewalt lag seinem Fühlen und Denken kaum näher als Aischylos und Pindar. Seelisch und religiös steht er noch in der archaischen Kultur in scharfem Gegensatz zum modern empfindenden Euripides. So gibt er deshalb erst mit ihm zusammen das rechte Bild des geistigen Zustandes im damaligen Athen. Aber die psychologische Kunst hat er aufgenommen, nur hat er sie an anders gearteten Menschen geübt. Seine Elektra ist ein psychologisches Meisterstück, mit dem Euripides vergeblich zu wetteifern versucht hat. Und ein zweites Meisterstück psychologischer Durchdringung hat er im Neoptolemos seines Philoktet geleistet, dieser reinen Jünglingsseele, die die Lüge nicht erträgt. Natürlich hat auch Euripides die am Weibe gelernte Seelenbeobachtung auf Männer übertragen. Schon Jason, der nichtsnutzige Kavalier, ist ein köstliches Beispiel, dann die herbe Jünglingskeuschheit und Ehrenhaftigkeit Hippolyts der aus der Bahn geworfene Herakles, Jon, der knabenhafte Jüngling.

Die Ausbildung des Dramas bedingt Vervollkommnung seines Schauplatzes. Da es den Chor beibehielt, war die Orchestra, ein Tanzplatz, nicht zu entbehren. Wie Aischylos häufig, so hat auch Euripides sie noch gelegentlich in den Troerinnen (415) und in seiner Elektra für einen Wagenzug benutzt, Sophokles z. B. um im koloneischen Oidipus Ismene auf einem Maultier einreiten zu lassen. Sonst jedoch konzentriert sich das Spiel der Jüngeren vor der Skene. Nun erhält dieser Platz ihren Namen, wird Bühne und kommt allmählich in Gegensatz zur Orchestra. Diese Bühne wird jetzt ausgebaut. Seit dem Anfang des peloponnesischen Krieges um 428 arbeiten die Dramatiker mit szenischen Möglichkeiten, die vorher unbekannt waren. Ließen sie früher stets zu Anfang den Chor oder Schauspieler herbeikommen, so beginnen sie jetzt ihre Stücke mit fertigen lebenden Bildern.

Ein unbegreiflicher Rückschritt dramatischer Technik wäre das, wenn sie unter den Augen der Zuschauer von stumm auftretenden Personen hätten gestellt werden müssen, während früher solche Gruppenbildungen künstlerisch befriedigend in die Handlung einbezogen waren. Aischylos ließ seine Schutzflehenden singend aufziehen und sich dann erst auf den Altar setzen. Was hätte Sophokles und Euripides zu der Torheit verleiten können, diese künstlerische Gestaltung zu Anfang des Königs Oidipus, der Herakliden, des Herakles zu verschmähen und dem Publikum den häßlichen Anblick eines ungeregelten, ihm unverständlichen Auftretens und Aufstellens stummer Personen zu bieten, um endlich den ersten Sprecher so reden zu lassen, als wären alle schon lange da? Wenn nun gar Euripides 421 seine Schutzflehenden zeigt, nicht wie sie Aithra, Theseus Mutter, auf dem Altar der eleusinischen Göttinnen mit Zweigen symbolisch binden, sondern schon gebunden haben, und sie umlagern und vor ihm Adrastos weinend liegt, so hätte die Stellung dieser Gruppe auf offener Bühne Spott und Gelächter hervorrufen müssen. Nun gar, wenn 412 seine Andro-

meda sich vor Aller Augen an den Fels begeben und in die Fesseln gesteckt hätte, um dann zu klagen, eine lange Nacht stände sie schon hier. Da sollte sich kein Aristophanes gefunden haben, solche unfreiwillige Komik zu geißeln? Derartiges darf den großen Dramatikern nicht zugemutet werden, nachdem Aischylos einen Prolog gedichtet, um die Fesselung des Prometheus zu ermöglichen, und Phrynichos gar, um einige Sessel aufstellen zu lassen. Kein Zweifel, daß nach 428 ein bühnentechnischer Fortschritt gemacht war, der eine gedeckte Aufstellung von Anfangsgruppen erlaubte. So konnte Euripides zu Beginn seiner Troerinnen 415 die gefangene Königin Hekabe zerbrochen vor dem Hause liegend zeigen und 408 den Orest vor seinem Palast schlafend, von seiner Schwester bewacht. Noch viel schwierigere Aufgaben hat seit etwa 427 die Bühnentechnik bewältigt, an die früher kein Dramatiker gedacht. Zur gefesselten Andromeda kam in Euripides' gleichnamiger Tragödie von 412 Perseus ihr Retter durch die Luft geflogen. Diese Flugmaschine hatte Euripides schon am Anfang der zwanziger Jahre angewandt, als er Bellerophon auf offener Bühne gen Himmel fliegen ließ, was Aristophanes in seinem 'Frieden' (421) durch den Flug des Trygaios auf einem feisten Mistkäfer zum Olymp hin köstlich parodierte, wobei diesem in seiner luftigen Höhe Angst wird und er den Maschinenmeister mahnt, auf ihn hübsch Acht zu geben. Dieselbe Maschine hat Euripides in seiner Andromache benutzt, die Göttin Thetis durch die Luft auf die Erde hinabschweben zu lassen. Seit 420 etwa war aber die Bühnenmechanik noch weiter vervollkommnet, so daß ein Gott in der Luft 'hoch über dem Gipfel des Hauses', auf dessen Dach gleichzeitig wie in Euripides' Orest von 408 noch mehrere Personen agierten, bleiben konnte und von da aus sprach, der viel beredete 'Maschinengott', der im letzten Moment alle Knoten durch sein Machtgebot löst. All diese Neuerungen waren nur möglich, sollten sie nicht lächerlich wirken, wenn die Vorbereitungen vor den Augen der Zuschauer verdeckt ausgeführt werden konnten. Ein einfaches Haus mit Türen genügte dafür nicht mehr. Es muß damals eine Art von wenigstens teilweise verschließbarer Bühne geschaffen sein, wahrscheinlich schon ähnlich den uns aus hellenistischen Theatern, besonders aus Ephesos neuerlich bekannt gewordenen Einrichtungen. Darauf weist auch die Mannigfaltigkeit der Dekorationen seit Ende der zwanziger Jahre. Man sah nicht mehr immer das gleiche typische Haus, sondern gelegentlich ganz bestimmte, den Athenern wohlbekannte wie das Eleusinische Weihehaus oder den delphischen Apollotempel, man sah auch mal einen das Haus überragenden Felsen, von dem sich z. B. in Euripides' Schutzflehenden Euadne hinabstürzt, oder Wald und Höhle, Fels und Meer. In den Troerinnen (415) sah man sogar am Schlusse Troia in Flammen aufgehen, und in den Bakchen (nach 405) prasselndes Feuer aufleuchten und ein Haus zusammenstürzen. Es ist sehr bezeichnend, daß all diese genannten Bühneneffekte sich ausschließlich in Euripides' Tragödien finden. Er hat kein Mittel verschmäht, auch die äußerlichsten nicht, um auf die Zuschauer zu wirken und Erfolge zu erringen, die ihm so selten zu Teil wurden. Sophokles hat derartiges verschmäht. Auch den deus ex machina hat er in den sieben erhaltenen Stücken nur einmal im Philoktet (409) erscheinen lassen. Er zog es vor, seine Personen ihre Konflikte selbst zum Austrag bringen zu lassen. Er wollte allein durch die innere Kraft und Größe der tragischen Handlung und ihrer Träger wirken.

Grundlegend für das Verständnis des altgriechischen Theaterbaues sind W. Dörpfelds Ausgrabungen im Dionysostheater zu Athen und anderen Theatern: Dörpfeld-Reisch, 'Das griechische Theater', Athen 1896. Dazu U. v. Wilamowitz, 'Die Bühne des Aischylos' in der Zeitschrift 'Hermes' XXI 1886. S. 603ff. E. Bethe, 'Prolegomena zur Geschichte des Dramas und Theaters im Altertum', Leipzig 1896. E. Fiechter 'Die Baugeschichtliche Entwickelung des antiken Theaters' München 1914. Margarete Bieber, 'Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum', Berlin-Leipzig 1920, vereinigt in 109 Tafeln und 142 Abbildungen das gesamte archäologische Material.

e) SOPHOKLES

Sophokles hatte schon die Fünfzig überschritten, hatte sich schon sechsundzwanzig Jahre lang in tragischer Dichtung ruhmvoll betätigt, als er 442 die Antigone aufführte. In demselben Lebensalter etwa veröffentlichte Goethe die Wahlverwandtschaften, dichtete die Pandora und begann den Westöstlichen Divan, arbeitete Beethoven an der Neunten Symphonie, der Missa solemnis und seinen letzten Quartetten; Shakespeare hatte seine Blüte längst hinter sich, als er in diesem Alter starb, Schiller, Mozart, Schubert haben es nie erreicht. Wie Sophokles treten auch Aischylos und Euripides uns als längst gefestete Männer erst in hohen Jahren entgegen, wo die langlebigen unserer Großen ihre Alterswerke schufen. Und bei diesen drei

161. Reitergruppe aus der Panathenäenprozession am Cellafriese des Parthenon. Athen um 440.
(Nach Sauth: Sculptures of the Parthenon Tfl. 67.)

Attikern wird das Wunder Wirklichkeit, daß sie trotz ihrer Jahre nicht nur fortschreiten auf ihrer ruhmvollen Bahn, sogar neue Wege noch suchen und finden. Wie die Eichen sind sie langsam gewachsen aus unverbrauchtem kraftvollem Volkstum.

In der Tat trägt Antigone die Prägung reifer Meisterschaft. Ja sie ist als Meisterwerk der antiken Tragödie schlechthin von Hegel und Böckh gepriesen. Das ist sie in technischer Hinsicht gewiß nicht. Aber eine der ergreifendsten Tragödien bleibt sie, stets wirksam auf dem Theater, wo sie sich bei uns seit den Tagen jener Männer eingebürgert hat. So ist sie in Deutschland die bekannteste griechische Tragödie geworden und keine ist bis in die letzten Jahre so viel besprochen, wie diese.

Sogleich bringt Sophokles Antigone auf die Bühne, gibt ihr das Wort und läßt sie mit stürmischer Leidenschaft die Handlung beginnen. In bebender Empörung fragt sie ungestüm die bei Nacht noch aus dem Haus geführte Schwester Ismene, ob sie das Neueste gehört. Erst aus ihrer kurz verneinenden Antwort entnehmen wir, daß in dieser Nacht das drohende Argiverheer von Theben abgezogen ist, nachdem die beiden Oidipussöhne, ihre Brüder im Zweikampf gefallen sind. Nun bricht Antigone los: Kreon habe verkündet, Eteokles solle mit Ehren bestattet, sein Bruder Polyneikes aber den Tieren zum Fraße hingeworfen, von niemandem begraben werden — bei Todesstrafe. Ihr ist es selbstverständlich, daß die Schwestern dem Bruder trotzdem die heiligste Pflicht erfüllen. Hart wendet sie sich von Ismene ab, die nicht die Kraft hat, sich trotzig gegen das Königsgebot aufzulehnen, und schreitet allein zur Tat.

Diese Anfangs-Szene ist ein wohl nicht wieder erreichtes Meisterstück in ihrer Kürze und dramatischen Kraft: die Voraussetzung der Tragödie nebenbei in drei Versen gegeben, der Gegenstand des Konfliktes in zehn, Antigone in ihrer Leidenschaft und unbeirrbaren Entschlußsicherheit durch den Gegensatz zur zagenden Schwester so dargestellt, daß niemand zweifelt, sie tut, was sie will, und alles durchbebt von zitternder Erregung empörter Kraft, vorwärtsdrängender Energie, nur desto wilder aufschäumend unter den Bedenken und bangenden Sorgen Ismenens. Wie ein Sturm braust dieser Prolog über die Bühne, reißt mitten hinein in spannendste Handlung: schon schweben wir in Furcht und Hoffnung, ehe noch die Tragödie recht begonnen, der Chor aufgezogen ist. Welch Fortschritt in dramatischer Technik gegen Aischylos, welch ungeheurer Unterschied gegen seine und auch Euripides' ruhig und breit exponierende Art! Wie muß dieser Anfang auf die verblüfften Zuschauer gewirkt haben!

Nun zieht der Chor ein. Es beginnt eine Szenenfolge, in der Sophokles auf starke Kontraste hinarbeitet, eine Kunst hier in den Anfängen, im König Oidipus und Elektra erst zur Vollendung gebracht. So angstvoll

spannend und düster der Prolog war, so freudig jubelnd begrüßt der Chor den jungen Morgen, der über dem siegreich befreiten Theben aufgeht. Zu ihm tritt Kreon aus dem Palast. Er hat den Rat der Alten berufen, Übernahme der Herrschaft, seinen Regierungsgrundsatz, dem Staatswohl müsse alles, auch der eigene Freund geopfert werden, und sein erstes Gebot zu verkünden, das dem Vaterlandsverräter Polyneikes Bestattung versagt. Kaum hat er's gesprochen, da meldet einer der Leichenwächter, die Bestattung sei vollzogen, der Täter spurlos verschwunden. Der mit Shakespeareschem Humor gezeichnete Plebejer kontrastiert ebenso stark mit dem finsteren Ernst des Königs wie mit der tragischen Schwere seiner Meldung, die der Zuschauer schaudernd versteht. Energisch wird zugleich die Handlung vorgestoßen, und eine neue Spannung durch das unbemerkte Entkommen Antigones hineingetragen. Unbekümmert um peinliche Wahrscheinlichkeit hat Sophokles das Bestattungsverbot doppelt ausgespielt und läßt nun Antigone ein zweites Mal — man versteht nicht, was sie dazu treibt — zur Leiche des Polyneikes kommen, damit sie von dem schwer bedrohten Wächter, der ebenso unbegreiflich zur Leichenwacht zurückkehrt, statt, wie er beim Abgang sich vorgenommen hatte, zu fliehen, entdeckt und vor Kreon geführt werde. Und Sophokles hatte Recht, über solche Kleinlichkeiten hinwegzugehen, um die dramatische Wirkung desto eindrücklicher zu gestalten, sicher, daß von ihr hingerissen kein Zuschauer nachrechnen werde. In dieser zweiten Szene ist der Kontrast noch stärker: die vergnügte Gemeinheit des Wächters neben der stolzen Hoheit der todeskühnen Jungfrau. Getrennt sind beide Szenen durch ein prachtvolles Lied. In hohem Gedankenflug über den Anlaß hinaus preist der Chor die Erfindungskraft des Menschen, mit der er alles bemeistert, wohltätig, wenn sie sich den Gesetzen fügt, zerstörend, wenn sie sich frech über sie hinwegsetzt, um dann entsetzt Antigone herangeführt zu sehen. Die künstlerische Berechtigung des Liedes liegt, abgesehen von seiner eigenen Herrlichkeit, teils in der Ablenkung, teils in der Verlängerung der Spannung, teils auch wieder im Kontrast seiner hoheitsvollen Ruhe zu der niedrigen Gesinnung des Wächters, der hastigen Wut des Königs und zu dem Erschrecken, daß die Übertreterin Antigone ist.

162. Inselgriechische Grabstele um 450/40 in Berlin. (Photo Bard.)

Nun erst erfolgt, kunstvoll hinausgeschoben, der seit der Anfangsszene drohende Zusammenstoß zwischen Kreon und Antigone, dem königlichen Gebot und dem widerstreitenden Gesetz geschwisterlicher Pflicht, von vornherein unversöhnlich hoffnungslos bei diesem starren Doktrinär und diesem willenstarken leidenschaftlichen Mädchen, das unter dem wilden Drohen des Tyrannen und dem Weinen und Flehen ihrer der Teilnahme bezichtigten Schwester, die nun, nachdem sie mit zu handeln nicht den Mut hatte, mitzuleiden sich drängt, in stolzem Trotz zu heroischer Größe aufwächst. Als beide zum Tode verurteilt in Gewahrsam abgeführt sind, beginnt in schneidendem Gegensatz der Chor: 'Glückselig, der vollendet des Lebens Zeit, ohne daß je ihm bitteres Leid den Trank der Freude vergiftet!' Doch alsbald wendet er sich zum Gegenteil und besingt das Unglück des Oidipushauses. Kreon umzustimmen versucht nun Haimon, der als Antigones Bräutigam bisher nur durch einen schmerzlichen Ausruf Antigones bekannt geworden war. Aber nur desto härter beharrt der König auf seinem Willen, und verzweifelt stürzt Haimon davon. Was ihn bewegte, was er aber mit keinem Worte angedeutet, spricht der Chor aus in einem Preislied auf die unwiderstehliche Macht des Eros, die auch das Band der Familie sprengt, den Sohn wider den Vater hetzt.

Jetzt erst wird Antigone hinausgeführt, um in einem Felsengrab lebendig eingeschlossen zu werden, nach der ungeheuren Spannung im Angesicht des Todes erschauernd und schmerzlich vom Leben scheidend, das ihr nichts erfüllt hat. Jedem Mitleid und jedem Gefühl für die Heiligkeit geschwisterlicher Pflicht hat Kreon widerstanden, starr an seinem Grundsatz festhaltend, auch den Freund müsse man dem Staatswohl opfern, das er bedroht sieht durch Ungehorsam gegen seinen Befehl; und noch einmal trotzt er, als der greise Seher Teiresias ihm gebietet, Polyneikes zu bestatten, mit dessen Fleisch die Vögel alle Gottesstätten verunreinigen. Doch als dieser schwer beleidigt durch Kreons Verdächtigung, er sei bestochen, ihm den Tod des Sohnes und der Gattin als Sühne für seinen Frevel verkündet, da bricht Kreon jäh zusammen. Er stürzt hinaus, die Bestattung anzuordnen. Ein Bote berichtet nach kurzem Chorlied der Königin, wie er das getan, wie dann ein Schrei ihn zum Grabe, in das er Antigone hat einschließen lassen, gezogen, wie er da Haimon an ihrer Leiche gefunden — sie hatte sich erhängt — und Zeuge seines Selbstmordes sein mußte. Als Kreon nun mit der Leiche des Sohnes klagend zurückkommt, wird ihm auch seiner Gattin Tod gemeldet. Zermalmt ist der Herrscherwille, der stolze König ein Jammerbild.

Auch in diesem letzten Teil hat Sophokles sich so wenig wie im ersten ein bis in alle Punkte genaues Bild von den Vorgängen außerhalb der Bühne gemacht. Wer fragt, was Haimon nach seinem Abgang tue, wo er bleibe, warum er keinen Versuch mache, Antigone zu befreien, wie er in ihr Grabgefängnis gekommen sei, warum Antigone nicht gleich zum Tode geführt worden, warum Kreon nicht sofort dem Sohn nachgegangen, für dessen Leben er bangt — der kann befriedigende Antworten nicht finden. Stellt man aber die Frage dahin, warum Sophokles das alles so und nicht genau der Wahrscheinlichkeit entsprechend angeordnet habe, so ergibt sich leicht die Lösung: er hat allein auf die Bühnenwirkung der einzelnen Szenen und ihren dramatisch wirksamsten Aufbau hingearbeitet. Er hat sich in der Führung der Handlung losgemacht von der epischen Art ausführlicher, auf die Einzelheiten eingehender Darstellung. Ganz Dramatiker faßt er nur ins Auge, was auf der Bühne vorgeht und wirkt, und begnügt sich, alles Weitere nur insofern anzudeuten, als es dafür wichtig scheint, und richtet es je nach dem augenblicklichen Bedarf her. Auch mit den Personen verfährt er ebenso, gedrängt freilich durch den Mangel an Schauspielern, aber nicht weniger durch das Bestreben nach schärfster dramatischer Ausprägung. Ismene läßt er fast unbemerkt verschwinden; sie wird nebenher begnadigt, wo sie bleibt kümmert ihn nicht und fragt der Zuschauer nicht. Haimon führt er erst ein, als er ihn für Kreon braucht, und seine Mutter nur, um die erschütternde Wirkung von der Nachricht seines Selbstmordes anschaulich an ihr zu zeigen, die sich in jähem Schmerz den Tod gibt, und um über Kreons Haupt die volle Schale des Unglücks auszugießen.

Kreon ist es, der die Strafe leidet, göttliche Strafe für sein Verbot, Polyneikes zu bestatten, Strafe aber auch für die unmenschliche Härte, mit der er es durchführte. Jene verkündet ihm Teiresias, diese sein Sohn; in dessen Tod vereinigt der Dichter beides. Mit dem Bestattungsverbot beginnt das Drama und um dieses dreht sich alles bis zum Schluß. Der Wächter, Antigone, Ismene, Haimon, Teiresias treten nacheinander dawider auf und Kreon gegenüber. Er ist von Anfang bis zum Schluß auf der Bühne: zweifellos die Hauptperson. Und doch nicht der 'Held'. Denn es handelt Antigone, und sie handelt und leidet für eine sittliche Idee, der sie sich aufopfernd hingibt, ihr gehört die Liebe der Zuschauer und — des Dichters, der es nach ihr genannt. Ein Zwiespalt liegt in dieser Tragödie. Zwei tragische Schicksale laufen nebeneinander, Antigones und Kreons. Antigones ist eigentlich von vornherein entschieden. Nur die sophokleische Kunst und Erfindungsgabe, höchster Bewunderung würdig, vermochte Hoffnung und Spannung hineinzutragen. Die tragische Entwicklung vollzieht sich vielmehr an Kreon. Im starren Beharren auf seinem Gebot steigert er sich zu tyrannischem Trotz, schont nicht seiner Schwester Töchter, die letzten Sprossen des Oidipushauses, nicht seinen eigenen Sohn, läßt sich zu Gotteslästerungen, schließlich zu offener Auflehnung gegen göttliche Offenbarung hinreißen, da erst erfolgt endlich jäh wie Blitz und Donnerschlag die Peripetie — in dieser Plötzlichkeit und gedrängten Kürze ein Meisterstück dramatischer Kunst. So sehr ist nach Antigones Abschied das ganze Interesse allein auf Kreon gerichtet, daß Antigone fast vergessen wird: nur nebenher wird ihr Tod erwähnt, als ob wir nicht doch noch hofften, sie könnte vielleicht gerettet werden, ausführlich aber erzählt der Bote Polyneikes Bestattung und Haimons Schicksal. Zwei Dramen sind in dem einen Stück vereinigt, das Antigone- und das Kreon-Drama, untrennbar gewiß und doch nicht zu vollkommener Einheit gebracht.

Eine Zweiheit, wenn auch in anderem Sinne, hatten wir schon an aischyleischen Tragödien beobachtet, den Persern und den drei Stücken der Orestie. Der Fortschritt des Sophokles zur Vereinheitlichung ist groß, aber erreicht ist sie in der Antigone noch nicht. Er hat sie auch in

163. Frauen schmücken eine Grabstele. Weißgrundige attische Lekythos um 450/40 in Athen. (Nach Riezler, Weißgr. Lekythen Tfl. 17.)

den zeitlich nächsten Werken, Aias und Trachinierinnen, noch nicht gewonnen. Im Gegenteil ist bei ihnen der Zwiespalt größer. Der erste Teil des Aias stellt seinen Wahnsinn und Selbstmord dar, der zweite, auch durch Szenenwechsel geschieden, den Kampf um seine Bestattung, nur locker verbunden durch die in den ersten eingelegte Meldung von Teukros' Nahen, der die Leiche dann schützt, und durch den im Prolog eingeführten Odysseus, der die Bestattung durchsetzt. Die Trachinierinnen geben zunächst die Tragödie der liebenden Deianeira, abgeschlossen durch ihren Selbstmord als sie die tödliche Wirkung des von ihr als Liebeszauber dem Gatten gesandten Nessoskleides erfahren hat; dann tritt eine neue Person auf, Herakles, und sein qualvolles Leiden und sein Ende wird dargestellt. In beiden scheidet der tragische Held in der Mitte aus, wie in der Antigone. Auch Euripides baut noch zunächst so nicht nur die Alkestis von 438, auch den Hippolyt von 428, und bald darauf die Andromache, schließlich noch seinen Herakles. Im Hippolyt sind ähnlich wie in der Antigone zwei Dramen innig verbunden, die Phaidratragödie, die in der Mitte des Stückes ihren Abschluß findet, und das Schicksal des Hippolytos, und doch ist eine vollkommene Einheit nicht erreicht und konnte nicht erreicht werden. Spätere Dichter haben ja auch wirklich je ein Motiv ausgelöst und für sich behandelt; Phaidra, Alkestis, Antigone. Alle jene genannten Dramen liegen vor 420. In den späteren Tragödien haben beide Dichter diese technischen Mängel überwunden. Vorher hatten sie die Einheitlichkeit nur gelegentlich erreicht, so Euripides im Telephos und der Medea. Am vollendetsten hat sie Sophokles im König Oidipus und seiner Elektra verwirklicht. Diese ist durch die Euripideische Elektra ungefähr datiert, wird nicht viel früher, also um 415 etwa aufgeführt sein. Die Zeit jenes ist immer noch ungewiß: frühestens gehört er in die zwanziger

164. Sog. Demeter. Kolossale Marmorkopie nach einem Werk aus dem Kreise des Pheidias um 430. Vatikan.
(Nach Brunn-Bruckmann Tfl. 172.)

Jahre, vielleicht aber auch erst ins folgende Jahrzehnt.

König Oidipus ist in mehr als einem Sinne das Meisterwerk des tragischen Dramas der Griechen, ja der dramatischen Literatur überhaupt. Sucht die Kunst seines Aufbaues, die Schürzung des Knotens, die immer neu gesteigerte Spannung ihres gleichen, so übertrifft alle seine tragische Größe und die Gewalt zermalmenden Schicksals, die uns in namenlosem Gefühl der Ohnmacht alles Menschentums schaudernd erstarren macht. Voll Güte, Gradheit, Heldensinn, der Erretter und Wohltäter Thebens, der Vater seines Volkes ist Oidipus unschuldig schuldig geworden, hat Verderben auf seine Stadt gezogen, hat die eigenen Eltern geschlagen und geschändet, die er sehnsüchtig sein Leben lang suchte, das Opfer eines gräßlichen Dämons, der hohnlachend mit Menschen spielt. Einzig ist dies Drama durch die denkbar vollkommenste Einheitlichkeit. Ist doch Oidipus selbst zugleich Subjekt und Objekt der Handlung: er sucht mit aller Hingabe und leidenschaftlichem Spürsinn den Mörder des Laios und er ist es selbst; er sucht Vater und Mutter und findet sie im Ermordeten und dessen Weib, seiner eigenen Gattin. Wieder laufen zwei Fäden nebeneinander her: die Untersuchung des Laiosmordes und die Erforschung der Herkunft des Oidipus. Diesmal aber drehen sie sich bis zum Ende fest zusammen und legen ihr Netz um den Helden. Die Enthüllung beider Geheimnisse zugleich ist auch die Peripetie. Mit unerhörter Wucht bricht sie herein. Mag auch der früher schon gestaltete Stoff manche dieser Vorteile geboten haben, es gehörte doch ein Sophokles dazu, sie zu erkennen und zu dramatischer Wirkung zu bringen. Das Drama ist voll von rastlos vorwärts drängender Handlung. Aber sie ist eigener Art. Nicht auf die Zukunft ist sie gerichtet, sondern auf Vergangenheit, auf längst Geschehenes. Dies zu enthüllen ist das Ziel. Schon Aischylos hatte den Stoff in seinem Oidipus behandelt, später haben sich Euripides und viele Dichter an ihn gewagt. Ihre Werke sind verschollen bis auf Senecas rhetorisches Deklamationsstück. Zu übertreffen war Sophokles nicht. Die Preisrichter hatten ihm den Sieg nicht zuerkannt, als er den König Oidipus nebst zwei unbekannten Stücken aufführte. Aber für Aristoteles ist er schon Mustertragödie, und

groß war seine Wirkung auf die Neuzeit: schließlich hat er noch eine ganze Gattung, die Schicksalstragödie, gezeugt.

Das Drama beginnt mit einem zu Herzen sprechenden Vorspiel, das in der Art des Sophokles gleichzeitig exponiert, die Handlung beginnt und den Helden gerade in denjenigen Eigenschaften zeigt, die der Dichter für seine Zwecke besonders zu betonen wünscht. Um den Altar vor dem Palast haben sich Alt und Jung versammelt, um in kindlichem Vertrauen Oidipus, den fernher gekommenen Retter vor der Sphinx und seitdem treuen Vater der Stadt, um ein Mittel gegen die fürchterlich verheerende Pest flehentlich zu bitten: das oft angewandte Motiv der Schutzflehenden, aber in fertigem Bilde, auf dessen eindrückliche Wirkung der Dichter rechnet. Oidipus hat die Bitte längst ehe sie ausgesprochen in schweren Sorgen bedacht und seinen Schwager Kreon gesandt, um vom delphischen Orakel Rat zu holen. Gerade jetzt kehrt er zurück und verkündet mit dem ersten Worte Heil: denn Aufhören der Pest verspreche Apoll, wenn die Stadt alsbald von den sie befleckenden, noch von ungesühntem Blut triefenden Mördern des letzten Königs Laios befreit werde. Wie Oidipus Güte so lernen wir jetzt seine Energie und seinen Scharfsinn kennen. Sogleich packt er die Aufgabe an, erfragt die Umstände des auf dem Wege nach Delphi geschehenen Mordes und faßt den von Kreon bestätigten Verdacht, Laios sei einem thebanischen Verräter zum Opfer gefallen, der den Mörder gedungen habe, um dann selbst den erledigten Thron zu besteigen. Zuversichtlich entläßt er die Flehenden und befiehlt, den Rat der Alten zu rufen. Sophokles bringt den Chor in demselben Kostüm und mit demselben Kunstgriff auf den Schauplatz, wie in der Antigone. Zu den Versammelten tritt, wie dort Kreon, hier Oidipus aus seinem Palast und fordert ihre Hilfe, den Laiosmord aufzuklären, und, sich hastig überstürzend, kündet er dem Mörder und dem Hehler, dem geistigen Urheber, den er vermutet, Acht und Bann, entschlossen für Laios' wie 'für des eigenen Vaters' Rache zu kämpfen. Auf die Spur zu helfen hat er Teiresias, den alten Seher, auf Kreons Rat rufen lassen. Widerwillig kommt der, aber auf Oidipus' vertrauensvoll flehentliche Bitte antwortet er mit beharrlicher Verweigerung jeder Auskunft. Doch als Oidipus im Jähzorn aufbraust und in den früher gefaßten Verdacht nun weitergetrieben, ihn selbst bezichtigt, Mitwisser, ja Urheber des Mordes zu sein, da enthüllt der empört alles was er weiß, zu viel aber und zu entsetzliches, als daß er bei Oidipus, der sich rein und als Wohltäter Thebens fühlt und fühlen darf, oder bei dem ihm ganz vertrauenden Chor auch nur für Eines Glauben finden könnte: Oidipus sei der Laiosmörder, über sich selbst habe er den Fluch gesprochen und er werde sich an ihm vollenden, dem Vatermörder und Mutterschänder.

Mit erstaunlicher Kühnheit hat Sophokles diese Szene an den Anfang gestellt. Er traute sich das schier Unglaubliche zu, ihre hinreißende Gewalt noch zu überbieten und die Spannung, statt durch sie aufzuheben, erst recht zu steigern. Mit sicherer Kunst ist sie aus den gegebenen Bedingungen heraus aufs Natürlichste und psychologisch überzeugend geführt, aufgebaut auf dem Gegensatz des mit reinstem Willen dringlich fragenden Königs und dem grauend wissenden Seher. Gereizt durch seine immer klareren Andeutungen bringt er jenen noch mehr auf, da er sie nur als Verleumdungen auffassen kann, und so springt ihm Verdacht gegen Kreon auf, der Teiresias zu befragen geraten hatte, dem als Nächstberechtigten allein daran liegen kann, ihn, den Fremden, vom Thron zu stoßen. So leitet der Dichter seinen Helden auf einen Irrweg. Er führt ihn in der nächsten Szene, getrennt durch ein kleines Chorlied, das voll festen Vertrauens auf Oidipus an den schrecklichen Sprüchen des Teiresias zweifelt, zu heftigem Streit mit Kreon, den er doppelten Verrats beschuldigt und mit dem Tode bedroht, dann aber unversehens zurück auf die erste Enthüllung des Sehers, er selbst sei der Mörder. Diesen Umschwung bringt wider Willen Jokaste, die die Streitenden trennt; freundlich besorgt um den Gatten, in dem jener Vorwurf bohrend frißt, spricht sie allem Prophetentum Hohn und erzählt zum Beweise, daß Apoll ihrem ersten Gatten Laios den Tod durch des eigenen Sohnes Hand prophezeit habe, doch der sei kaum drei Tage alt ausgesetzt und Laios sei von Räubern am Dreiweg nach Delphi getötet. Wie ein Blitz erhellt dies Wort dem Oidipus ein tief in der Erinnerung versunkenes Abenteuer: an jenem Dreiweg hat er selbst einmal einen fürstlichen Mann in gerechtem Grimm erschlagen. Ebenso jäh wie der Verdacht gegen Kreon und Teiresias in ihm aufgeschossen war, steht jetzt dem Entsetzten die Überzeugung auf, er sei der Mörder des Laios, mit Recht habe ihn der Seher bezichtigt. Da erzählt er wie er in Korinth als Sohn des Königs Polybos aufgewachsen durch den Schimpf eines Trunkenen, er sei untergeschoben, aufgestört heimlich nach Delphi entwichen sei, den Gott zu befragen; wie der ihn fortgescheucht mit dem Spruche, er werde seinen Vater töten und seine Mutter ehelichen; wie er diesem entsetzlichen Geschick zu entgehen, Korinth gemieden und dann an jenem Dreiweg in Notwehr jenen Totschlag getan habe. Seine einzige Hoffnung ist, daß der allein aus dem Laiosmord Entflohene von mehreren

Mördern gesprochen hat. Er schickt nach ihm, entschlossen, das Geheimnis zu lüften, sollt er auch gegen sich selbst der Richter werden.

Jokastes Verachtung der Mantik, am Schluß der Szene gesteigert wiederholt, gibt dem Chor sein Lied ein, das weit ins Allgemeine gehend Frömmigkeit preist, Überhebung verurteilt und mit einer Bitte an Zeus zum Rechten zu helfen, schließt: 'die heiligen Sprüche sie werden verlacht, kein Opfer mehr strahlet, Apollon entfacht; der Glanz des Göttlichen schwindet.' Das Gebet scheint sich sogleich zu erfüllen: sie selbst, Jokaste, kommt in Sorge um den schwer bedrückten Gatten, dem Apoll, weil sein Altar der nächste ist, zu opfern, daß er helfe. Doch unerwarteten Rückschlag bringt in diese drückende Schwüle ein Bote aus Korinth mit der Botschaft vom Tod des Polybos. Aufjauchzt Jokaste: 'wo seid ihr nun ihr Göttersprüche?' Aufatmet Oidipus: der Vater ist nicht durch ihn gestorben, hat nicht etwa Sehnsucht ihn getötet. Noch lebt aber die Mutter in Korinth, so könnte sich doch noch das Orakel wenigstens zum Teil erfüllen. Auch dieser Sorge enthebt ihn der Bote: er hat das Oidipus-Knäblein einst selbst von einem Knecht des Laios auf dem Grenzgebirge des Kithairon empfangen und der Königin gebracht. Es ist derselbe, nach dem schon gesandt war, der allein vom Laiosmorde Kunde geben kann. Da weiß Jokaste alles. Vergeblich sucht sie den Gatten abzubringen und stürzt verzweifelt ins Haus, als er auf seinem Gebot besteht, so ganz erfüllt von heißem Verlangen, seine Herkunft zu enträtseln, daß er seines Weibes Entsetzen für kleinliche Furcht der Hochgeborenen hält, einen Sklavensohn geehelicht zu haben. Wie tief es in seiner Seele liegt, hat seine Erzählung gezeigt, ergreifender noch vorher der Moment, als Teiresias zornig gehend ihm gesagt 'deine Eltern hielten mich für weise', und er zurückfahrend 'wer sind die? bleib! wer hat mich gezeugt?' sich knirschend mit der dunklen Antwort begnügen mußte 'dieser Tag wird zeugen dich und töten'. Wie Oidipus ist auch der Chor erfüllt von der Hoffnung, die Herkunft des Guten, Gewaltigen zu erfahren, und fragt, ob dieser oder jener Gott ihn wohl gezeugt. In schneidendem Kontrast folgt nun die furchtbare Szene der Entdeckung, von Oidipus mit unerbittlicher Strenge bis zum letzten durchgeführt. Der Alte, mit Folter bedroht, stöhnt: 'Weh mir, jetzt muß das Schreckliche ich sagen' — 'Und ich es hören, aber hören muß ich's doch' — 'Es ward gesagt, du seist des Laios Kind, doch drin dein Weib weiß alles wohl am besten.'

Aufschreiend stürzt Oidipus ins Haus. — Aus starrem Entsetzen hebt nach langer dumpfer Pause der Chor die Klage:

ἰὼ γενεαὶ βροτῶν	Weh über euch, Geschlechter der Menschen!
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη-	Wie acht' ich Euch
δὲν ζώσας ἐναριθμῶ·	doch gleich dem Nichts.
τίς γάρ, τίς ἀνὴρ πλέον	Denn wer, ach wer
τᾶς εὐδαιμονίας φέρει	trägt mehr von Glück
ἢ τοσοῦτον, ὅσον δοκεῖν	als nur ein Wenig von Glückes Wahn
καὶ δόξαντ' ἀποκλῖναι;	und muß vom Wahn dann erwachen?
τὸν σόν τοι παράδειγμ' ἔχων,	Auf dich seh ich und dein Geschick,
τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σόν, ὦ	auf dich, auf dich, Unseliger du,
τλᾶμον 'Οἰδιπόδα, βροτῶν	Oidipus — und Menschliches nimmer
οὐδὲν μακαρίζω.	preise ich glücklich.

Ein Bote erzählt Jokastes Ende und wie Oidipus an seiner Mutter und Gattin Leiche Spangen ihres Kleides in seine Augen gestoßen. Blutend tastet sich der Herrliche, kläglich Zerbrochene heraus, herzzerreißende Klagen auszuströmen, bis Kreon, der von ihm so arg Geschmähte, zu ihm tritt, nicht um Böses zu vergelten, sondern ihn, den die Sonne nicht bescheinen darf, ins Haus zurückzuführen, bis Apollon verkündet, was mit ihm geschehen soll. Doch vergönnt er ihm noch Umarmung seiner kleinen Töchter, die in überströmender Sorge umfassend Oidipus noch einmal seine Güte rührend offenbart.

Mit klopfendem Herzen folgt der Zuschauer in atemloser Spannung von der Teiresiasszene bis zur Entdeckung dem gewaltigen Drama, stöhnt auf mit dem Chor in fassungslosem Weh über die Nichtigkeit alles Menschlichen und, dankbar dem weisen Dichter, der nicht jäh abbrechend ihn der Erstarrung des Entsetzens überläßt, entlädt auch er seine Seele in den Klagen des unseligen Helden. Die Wirkung dieser Tragödie ist immer die gleiche, so oft man sie sieht, hört oder liest: so unwiderstehlich reißt der Dichter in seinen Bann. Selbst wer ihm nachgerechnet hat und weiß, wie große Kosten er die Wahrscheinlichkeit für die dramatische Wirkung hat zahlen lassen, kann nicht widerstehen, Gott sei Dank! In der Tat strotzt das Stück in seinen Voraussetzungen und in seiner Szenen- und Gespräch-führung von Unwahrscheinlichkeiten. Unbegreiflich, warum die Götter erst Pest auf Theben schicken, als Oidipus schon viele Jahre segens-

reich geherrscht und Kinder mit der eigenen Mutter gezeugt, statt sogleich das Gräul zu strafen; warum Teiresias, der alles Wissende, nicht gewarnt hat und warum er, der nichts sagen will, auf Oidipus' Geheiß erscheint und schließlich von Zorn hingerissen dennoch spricht. Unbegreiflich, daß niemand bisher nach dem Mörder des Laios gefahndet hat, daß Oidipus nie sich erkundigt, daß Jokaste vom Vorleben ihres Gatten nichts weiß, daß der scharfsinnige Rätselrater, der fast sicher weiß, daß er den Laios erschlagen hat, nach der Mitteilung des Korinthers, er habe ihn als Knäblein mit durchbohrten Knöcheln von einem Knecht des Laios erhalten, doch nachdem Jokaste erzählt hatte, Laios habe ihren Sohn mit durchbohrten Knöcheln ausgesetzt, den Zusammenhang nicht durchschaut, ja nicht einmal ahnt, obgleich Jokaste alles erkennend ihm sagt: 'Unglücklicher, daß du doch nie erführest, wer du bist' und in heller Verzweiflung zum Selbstmord stürzt. Aber alle diese Bedenken und andere derartige Ausstellungen zerstieben unter der kräftigen Künstlerhand des Sophokles. So sicher und rücksichtslos hat er die Szenen aufgebaut und die Gespräche geführt, daß sie alle einzeln und zusammen in ihrer Folge die denkbar stärkste dramatische Wirkung auslösen. Das ist der höchste Triumph des Künstlers.

König Oidipus gleicht in Grundriß und Aufriß der Antigone. Wie hier Kreon, so steht dort Oidipus dauernd auf der Bühne, hier wie dort treten nacheinander die anderen Personen einzeln oder zu zweien heran. Beide tun nach der Parodos in langer Rede ihre Gedanken dem Chor der Alten kund, jedesmal folgt unmittelbar eine lebhafte Szene, die ihre Rede Lügen straft. Mit derselben Hartnäckigkeit wie Kreon sein Bestattungsverbot durchsetzt und dabei in heftigste Konflikte mit den Seinen und Teiresias gerät, führt Oidipus die Untersuchung des Laiosmordes und stößt dabei mit Teiresias wie mit seinem Schwager schwer zusammen. In beiden Stücken verstrickt sich die Hauptperson immer mehr in ihr eigenes Netz, und plötzlich in gedrängter Kürze erfolgt die Peripetie. Die Erzählung der Katastrophe durch die typische Botenfigur, die Vorführung des Gebrochenen unter Wehklagen, sein Eintritt ins Haus zu ungewissem Schicksal sind wie auch das Vorspiel von gleichem Schnitt. Selbst einzelne Figuren sind ähnlich gezeichnet. Der Kreon der Antigone hat manche Züge mit Oidipus gemein, Teiresias ist fast identisch. Bei der liebend anschmiegenden Jokaste könnte man an Ismene denken, bei dem Korinther an den Wächter.

Aber in jedem Sinne ist ein großer Fortschritt von der Antigone zum König Oidipus gemacht. Oidipus ist Hauptperson und Held zugleich, alle anderen verdunkelt er, und doch haben sie alle Fleisch und Blut. Die zwei Fragen: wer ist der Mörder des Laios? wer sind die Eltern des Oidipus? unabhängig voneinander, für den wissenden Zuschauer in der Person des Oidipus verbunden, laufen, obgleich sie abwechselnd auftauchen, wie unterirdische Ströme stets nebeneinander her: bis sie zuletzt plötzlich ausbrechend in ein Bette fallen und in raschem Sturz den Helden in den Abgrund reißen. Die Kunst der Kontrastwirkung hat Sophokles schon in der Antigone geübt, im König Oidipus hat er sie vervollkommt. Aus tiefster Bedrückung unter dem Verdachte, er selbst sei der Laiosmörder, hebt ihn die Botschaft vom Tode des Polybos empor, indem sie ihn von der lastenden Angst vor dem Vatermorde befreit. Weiter erhellt sich sein Gemüt, als ihm die Aussicht eröffnet wird, Geheimnisse seiner Abkunft zu lüften, und stolz auf seine selbst geschaffene Größe, läßt er sich so ganz von dieser Begierde fortreißen, daß er darüber vergißt, weshalb er den Laiosdiener hatte rufen lassen, und nur nach dem ausgesetzten Knaben fragt. Diese Szene ohne gleichen ist ermöglicht durch Vereinfachung des Personals, wie es etwa ein epischer Erzähler verbraucht haben mag: der Korinther, der Polybos' Tod dem Oidipus meldet, ist mit dem Hirten, der ihn als Knäblein nach Korinth gebracht hatte zu einer Person verdichtet, und ebenso der Knecht des Laios, der jenem den kleinen Oidipus übergeben hatte, mit dem Begleiter des Laios auf seiner Todesfahrt, von der er allein entronnen. Herrlich gesteigert wird die Wirkung durch die Kontrastierung der drei Spieler. Frech fröhlich, reicher Belohnung sicher, platzt der Korinther mit seinen Erinnerungen heraus dem thebanischen Hirten ins Gesicht. Der, längst wissend, grauend entwichen, will schonend leugnen, verhüllen. Oidipus zwischen ihnen, freudig bewegt, das große Geheimnis seiner Herkunft zu lüften, erzwingt mit Folterdrohung die Aussage, die ihn vernichtet. Diese Szene ist der krönende Abschluß der von Anfang an dramatisch vordrängenden Handlung, an

gedrungener Kraft sie alle übertreffend. Nur einmal läßt die aufstrebende Spannung der Tragödie etwas nach, gehemmt durch die lange Erzählung des Oidipus von seinem Vorleben. Das ist Exposition, gehört also nach üblichen Kunstregeln in das Vorspiel, Euripides hätte sie in der ersten Prologrede erzählen lassen. Sophokles hat sie genau in die Mitte seines Dramas gesetzt und so in das rastlose Vorwärtsstürmen der Handlung ein wohltätiges Ritardando durch episch breite Erzählung gesetzt. Wohin man blickt in dieser Tragödie, überall Kunst mit hoher Weisheit erdacht, mit meisterhaftem Können durchgeführt, Schönheit über Schönheit.

Noch einmal hat Sophokles mit gleicher Kraft und Kühnheit seine dramatische Kunst klingend straff gespannt wie eine Bogensehne: in seiner Elektra. Hatte Aischylos Orests Rache an Aigisth und der eigenen Mutter im trilogischen Zusammenhang mit ebenso großem Aufwande lyrischer Stimmungsmittel wie dramatischer Szenen derart behandelt, daß das Grauen vor dem Muttermorde und das Entsetzen über das vergossene Mutterblut, aus dem dräuend, sinnberaubend die Erinnyen auftauchen, den Zuschauer wie Orest beherrschen, so hat Sophokles dies sittliche Problem mit seinen kindlichen Zweifeln vor der Tat und allen Gewissensqualen nach dem Morde beiseite geschoben, und folgerichtig die Musik auf kleinstes Maß zusammengedrängt. Ganz Dramatiker hat er den Chor, der bei Aischylos stark an der Handlung beteiligt ist, ausgeschaltet und, wieder auf gewissenhafte Motivierung jeder Szene und jedes Wortes verzichtend, mit rücksichtsloser Kunst die höchste dramatische Wirkung herausgearbeitet, in ganz anderer Richtung wie Aischylos. Die Rachetat als solche ist ihm Nebensache, nur den zehnten Teil seines Stückes verwendet er für sie, während Aischylos ihr die Hälfte gab. Auch die listige Vorbereitung interessiert ihn wenig. So tritt für ihn Orestes in den Hintergrund, bei Aischylos der Held, und mit ihm Klytaimestra. Elektra ist es, auf die er das ganze Drama eingestellt hat, von Aischylos nur im ersten Teil als Nebenfigur benutzt. Sophokles macht sie zur Heldin, allen anderen, auch Orest, gibt er nur Nebenrollen. Sie steht von Anfang bis zu Ende auf dem Schauplatz wie Oidipus, die anderen treten abwechselnd zu ihr heran. Aber nicht ihre Charakterentwicklung ist die Absicht des Dichters. Sie entwickelt sich überhaupt nicht. Sie ist und bleibt das von wilder Rachsucht, unsäglichem Haß und tiefster Verbitterung verhärtete Unweib, seit Jahren gemißhandelt und unterdrückt, aufrecht erhalten von der einzigen Hoffnung, an die sie sich mit verzweifelter Inbrunst klammert, daß ihr Bruder Orest, den sie aus der Mordnacht errettet hatte, heimkehren und Rache nehmen wird. Als Rächer sehnt sie ihn herbei. Erst als er vor ihr steht, wacht in ihrem verhärteten Herzen schwesterlichmütterliche Zärtlichkeit mit stürmischer Leidenschaft auf. Rache ist ihr einziger Gedanke, Rache ohne jedes Bedenken, ohne jede kindliche Regung. Diese Spannung der durch den einen Trieb ins Heroische gesteigerten Seele macht diese Elektra zu einer unvergeßlichen Gestalt. Nach dem Bilde seiner Antigone hat der Dichter sie geschaffen, beide trotz ihrer Unweiblichkeit ganz Weiber in ihrer maßlos leidenschaftlich hingebenden Pietät. Aber wie viel tiefer hat Sophokles die Elektra gefaßt. Er hat gefragt, wie konnte ein Mädchen so werden, und er führt uns vor, wie sie's geworden ist. Diesem Zwecke dient ihre einsame Klage, ihr Gespräch mit dem Chor, und ihm auch hauptsächlich die Szene mit der Mutter. Ohne die Gabe psychologischer Beobachtung kann es wohl Lyriker geben, aber nicht epische und dramatische Dichter. An seiner Elektra aber hat Sophokles sie bewußt geübt und den Seelenzustand nicht nur in seinen Wirkungen, auch in seinen Bedingungen dargestellt.

Antigone handelt selbst, Elektra macht nur einmal in heller Verzweiflung einen Anschlag. Nicht sie ist es, die die Tat vollführt, sie beteiligt sich auch nicht einmal handelnd an der Rache.

Aphrodite ihren Fuss auf eine Schildkröte setzend.

Marmortorso aus dem Kreise des Pheidias um 430. Berlin.

Orest und sein alter Vertrauter sind Träger der Handlung. Elektra handelt überhaupt nicht. Und doch steht sie im Mittelpunkt des Dramas, um den alle anderen kreisen. Etwas Erstaunliches. Euripides, der Sophokles folgend Elektra zur Hauptperson machte, hat das sogleich geändert und sie sogar an die Mutter Hand anlegen lassen. Daß Sophokles diese natürliche Anlage nicht gewählt, daß er zur Heldin seines Dramas gerade die nicht Handelnde gemacht hat, das ist das Neue und Einzigartige. Und trotzdem hat er eine dramatische Entwicklung von stärkster Wirkung hervorgebracht. Er vermochte es dadurch, daß er sie in die Seele der Elektra verlegte und die äußere Handlung nur dazu benutzte, sie zu erregen. Damit hat er höchste Ziele moderner Dramatik vorweg genommen, einen Weg eröffnet, auf dem kein antiker Dramatiker ihm gefolgt ist. In jähem Wechsel wirft er Elektra zwischen verbissenem Trotz und Hoffnung, Verzweiflung, hilflosem Jammer und stürmischer Freude, schwesterlicher Liebe und fürchterlicher Unkindlichkeit hin und her. Und nicht nur sie. Auch Klytaimestra, Chrysothemis, Aigisth reißt er mit plötzlichem Ruck zu entgegengesetzten Empfindungen. Die Kunst der Kontrastwirkung, in der Antigone begonnen, im Oidipus entwickelt, feiert hier ihren höchsten Triumph. Dies Auf und Ab der Stimmungen hervorzubringen benutzte Sophokles die aischyleischen Motive des Traumes der Klytaimestra und der Deutung von Opferspuren an Agamemnons Grabe auf Orestes' Anwesenheit, vor allem aber den kühnen Kunstgriff, die falsche Meldung von Orests Tod, bei Aischylos nur zur Täuschung da, zum eigentlichen tragischen Geschehnis des Stückes zu machen.

Schwer bedrückt tritt Elektra auf. Je härter die Hand Aigisths und der verhaßten Mutter auf ihr liegt, desto heißer ersehnt sie die Rache. Aber Orest läßt nichts von sich hören. Ihre fast verlöschende Hoffnung bläst die Mitteilung der Schwester an, daß Klytaimestra von einem Traum geängstigt sei, den Elektra freudig auf das Wiederaufblühen von Agamemnons Stamm deutet. Ein Gespräch mit der Mutter stärkt ihren Stolz und ihr Siegesbewußtsein, während diese verängstigt zu Apoll um Abwendung der drohenden Rache fleht. Da meldet Orests alter Vertrauter seinen Tod. Auf schnellt Klytaimestra, tödlich getroffen stürzt Elektra zusammen. Mitten in ihren Jammer jauchzt die Schwester hinein: 'Freude bring ich und Erlösung von allem Kummer!' Auf Agamemnons Grab hat sie frische Opfer und eine Locke gefunden: nur Orest kann sie gebracht haben. Elektra weiß es besser: Orest ist tot. Hat sie doch von seiner ruhmvollen Wettfahrt bei den delphischen Spielen und seinem Todessturz im Augenblick des Sieges mit anschaulicher Deutlichkeit soeben berichten gehört. Zur Verzweiflungstat versucht sie die Schwester zu gewinnen: sie beide sollen Aigisth töten. Vergeblich. Nun ist sie ganz verlassen, alles verloren. Da kommt Orestes selbst als Bote seines eigenen Todes, die Aschenurne im Arm. Sie drückt sie an die Brust: in ihr ist all ihr Glauben, ihre Hoffnung, ihr Leben eingeschlossen. Das Bild grimmigsten Menschenschmerzes, tiefster Gott- und Weltverlassenheit hat Sophokles in dieser Elektra hingestellt, über die Aschenurne ihre Verzweiflung schluchzend. Da bricht Mitleid Orests Verstellung. Er beschwichtigt, deutet an, verlangt die Urne zurück, entreißt sie mit Gewalt. Endlich erkennt sie im Lebendigen den Toten, und überschwänglich jauchzt nun ihre Freude. Mit berechneter Kunst hat Sophokles diese Szene vorbereitet und durchgeführt, unbeirrt von realistischen Bedenken. Elektras Totenklage, ihr Ringen um die Urne, ihren Jubelausbruch, all das hat er in ganzer Macht und Pracht dargestellt und sich wohl gehütet, es durch ein menschlich gefordertes früheres Erkennungswort Orests und durch Rücksicht auf die gefährliche Lage zu beeinträchtigen. Erst am Schluß der Szene läßt er den alten Vertrauten, der, nach seiner Meldung ins Haus geladen, dort Wache gestanden hatte, zu Vorsicht und Tat mahnen. Dann endlich schreitet Orest zum Muttermorde. Ohne Zagen und Zweifel. Elektra harrt draußen wie ein Raubtier auf dem Sprung. Als Klytaimestras Angstschrei schallt, spricht sie das furchtbare 'da schreit wer drinnen', und auf den Todesschrei 'weh, ich bin getroffen', hat die Tochter nur die entsetzliche Mahnung an Orest 'triff sie, wenn du kannst, zum zweiten Mal!' Kaum ists geschehen, naht Aigisth, begierig, die Freudenbotschaft von Orests Tode zu hören. An die Leiche geführt, sieht er entsetzt Klytaimestra. Hilflos wird er zur Hinrichtung hineingestoßen. Durch die Umkehrung der Mordfolge gegenüber Aischylos nimmt Sophokles den Geschwistern wie den Zuschauern die Möglichkeit, dem Grauen des Muttermordes nachzudenken, er reißt alle fort zur

weiteren Rache und gibt mit der Hinrichtung des verworfenen Schurken Aigisthos dem Ganzen einen allgemein befriedigenden, als gerecht empfundenen Abschluß.

Anderer Art und Anlage ist der Philoktet von 409, nur darin der Elektra ähnlich, daß auch hier Chor und Musik auf geringstes Maß beschränkt sind. Philoktet bei der Hinfahrt nach Troia auf wüster Insel von den Griechen ausgesetzt, da ein giftiger Schlangenbiß ihm eine Wunde beigebracht hatte, deren widriger Geruch und krampfartige Schmerzen ihn den Genossen unerträglich machte, soll im zehnten Kriegsjahr eingeholt werden. Denn der Bogen des Herakles, den er führt, ist zur Eroberung Troias nach Prophetenspruch unentbehrlich. Odysseus kommt mit diesem Auftrage. Selbst dem Philoktet in den Tod verhaßt, schickt er den jungen Achilleussohn Neoptolemos vor und drängt dem Widerstrebenden den listigen Anschlag auf, sich Philoktets Vertrauen durch vorgetäuschte Entzweiung mit dem Griechenheer zu erwerben und ihn dann statt in die Heimat nach Troia zu führen. Ein fürchterlicher Krampfanfall des Philoktet verhindert das. Neoptolemos, dem Philoktet indes seinen Bogen anvertraut hat, von Mitleid bewegt, gesteht ihm den wahren Sachverhalt, sucht ihn vergeblich zu freiwilligem Mitgehen nach Troia zu bewegen. Von Ruhmbegierde hingerissen raubt er schließlich auf Odysseus' Drängen dem Unglücklichen den Bogen, der auch ohne Philoktet Troias Fall herbeiführen werde. Doch es siegt in ihm Güte und Ehrgefühl: er bringt ihm den Bogen zurück und verzichtet endlich, schwer sich überwindend, da Philoktet sich standhaft weigert, den verhaßten Griechen zu Hilfe zu kommen. Herakles als deus ex machina löst den unlösbar gewordenen Widerstreit.

In keinem anderen Sophokleischen Stück außer etwa den Trachinierinnen ist Euripides' Einfluß so deutlich wie im Philoktet. Der greise Dichter hat noch von ihm gelernt. Er hat nicht nur wie jener so häufig den Konflikt zu Ende geführt, ohne sich um die Sage zu kümmern, und ihn erst durch göttlichen Eingriff äußerlich und kurz zu dem von ihr geforderten Abschluß gebracht, er hat vor allem das von Euripides in seiner Spätzeit ausgebildete Intriguenspiel hier in seiner Weise verwendet. Aber er übertrifft ihn weit dadurch, daß er die Intrigue durch das erwachte Gewissen des unfreiwilligen Intriganten selbst zu Falle bringt. Er hat damit ein neues feinstes Motiv gefunden, aus tiefer Kenntnis einer reinen Seele geschöpft. Erst Goethe hat es zu seiner ganzen Schönheit vollendet, indem er mit ihm den Stoff der Euripideischen Iphigenie veredelte und es in der reinen priesterlichen Jungfrau alle List und Gewalt sieghaft überwinden ließ. Der Dramatiker Sophokles hat aber hier den Psychologen in Bann gehalten: Neoptolemos führt zunächst die Intrigue, wie es ein abgefeimter Lügner nicht besser könnte, durch, ohne daß man von innerem Widerstreben auch nur eine Spur wahrnehmen könnte. Es war das nötig, um ihm Philoktets Vertrauen zu gewinnen, ihm seinen Bogen in die Hände zu spielen und die Empörung und den Jammer des Verratenen in ganzer Wucht vor Augen führen zu können. Neoptolemos wird stets ein gut Teil des Interesses auf sich ziehen. Der eigentliche Held aber ist Philoktet, obgleich er nicht der Handelnde ist. Um ihn dreht sich die Handlung, und dem Zuschauer tiefstes Mitleid mit seinem Leid, seiner Verlassenheit, seiner Mißhandlung einzuflößen, hat Sophokles' Kunst bewunderungswürdig vermocht. Die geschlossene Einheit des Oidipus und der Elektra hat er hier aber nicht mehr erreicht.

Wohl aber in seiner letzten Tragödie Oidipus auf Kolonos, ehrwürdig als das Werk eines Neunzigjährigen — nur Tizian hat in so hohem Alter noch geschaffen —, ehrwürdig durch seinen Inhalt, das mystisch feierliche Ende des unschuldig Gottverfolgten, nun von den Göttern der Tiefe gnädig Empfangenen, erschütternd durch das unausgesprochene in ihm beschlossene Gebet, Oidipus' Grab möge wie verheißen Athen schützen vor der Macht der Feinde, die damals vor seinen Mauern Verderben drohend lagerten, nachdem alles rings zerbrochen war, was Sophokles als Knabe gegen die Perser hatte verteidigen, als Mann in Glanz und Herrlichkeit hatte erblühen sehen.

Das Stück ist nach der alten Weise angelegt. Der blinde, selbstverfluchte, ausgestoßene

Oidipus, von seiner Tochter Antigone treu geführt, hat ohne zu ahnen die heilige Stätte erreicht, in der ihm Ruhe werden soll. Doch das Orakel, das dem Besitzer seines Grabes Schutz vor allen Feinden verheißt, ist ruchbar geworden und so wird nun der armselige Unglücksmann von allen Seiten umworben, mit Gewalt von Kreon, mit Bitten von seinem Sohne Polyneikes. Verteidigt von Theseus wird er schließlich in den Erinnyenhain geleitet, in dem er, aus der Tiefe gerufen, verschwindet. Aber dies Stück ist reicher als alle früheren an Personen, szenischer Gestaltung, Handlung und Stoff und musikalischer Ausstattung. Hier steht das berühmte Lied auf den Kolonos, wo Oidipus entschwinden soll, Sophokles' Heimatsgau, in dem die Nachtigallen im Dickicht schluchzen, Narzissen und Krokos um den Epheu blühen, den Aphrodite und die Musen umschweben. Hier hat aber auch, wie der alte Goethe in düsterer Stunde kaum einen Tag seines Lebens sonnig nennen wollte, Sophokles an der Schwelle des Hades und am Grabe seines Vaterlandes das Lied der Schwermut gesungen, das alle Sonne dieses glücklichen Lebens auslöscht.

	ὅστις τοῦ πλέονος μέρους	Wer unzufrieden mit bescheidnem Maß
	χρῄζει τοῦ μετρίου παρεὶς	längeres Leben begehrt,
	ζώειν, σκαιοσύναν φυλάσ-	der hegt törichten Wunsch,
	σων ἐν ἐμοὶ κατάδηλος ἔσται ·	ich weiß es wohl.
	ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραὶ	Vieles bringen lange Tage
1215	*ἁμέραι κατέθεντο δὴ*	trüb und traurig,
	λύπας ἐγγυτέρω, τὰ τέρ-	doch die Freuden siehst du nicht mehr,
	ποντα δ'οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου,	wenn du allzu lange
	ὅταν τις ἐς πλέον πέσῃ	deines Lebens Faden spinnst.
	τοῦ δέοντος · ὁ δ'ἐπίκουρος	Und erlösend kommt,
1220	*ἰσοτέλεστος,*	der alle gleichet,
	Ἄϊδος ὅτε μοῖρ᾽ ἀνυμέναιος	kommt am Ende
	ἄλυρος ἄχορος ἀναπέφηνε,	ohne Sang und Klang
	θάνατος ἐς τελευτάν.	der Tod.
1225	*μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νι-*	Nimmer geboren zu werden
	κᾷ λόγον · τὸ δ'ἐπεὶ φανῇ,	ist das schönste Loos,
	βῆναι κεῖθεν ὅθεν περ ἥ-	Und als zweites preis ich,
	κει πολὺ δεύτερον ὡς τάχιστα.	jung hinabzugehen woher du kamst.
	ὡς εὖτ' ἂν τὸ νέον παρῇ	Ist die Jugend vorbeigerauscht
1230	*κούφας ἀφροσύνας φέρον,*	mit ihren leeren Freuden,
	τίς πλαγὰ πολύμοχθος ἔ-	welcher Schlag wohl bleibt dir erspart?
	ξω; τίς οὐ καμάτων ἔνι;	welche Mühsal und welcher Schmerz?
	φονοί, στάσεις, ἔρις, μάχαι	Mord und Aufruhr, Krieg und Elend,
	καὶ φθόνος · τό τε κατάμεμπτον	Streit und Neid, und als Letztes
1235	*ἐπιλέλογχε*	wird dir noch
	πύματον ἀκρατὲς ἀπροσόμιλον	freundlos und freudebaar
	γῆρας ἄφιλον, ἵνα πρόπαντα	des Greisenalters schwere Bürde,
	κακὰ κακῶν ξυνοικεῖ.	das Leid auf Leiden häuft.
	ἐν ᾧ τλάμων ὅδ', οὐκ ἐγὼ μόνος.	So er, der Arme, so ich.
1240	*πάντοθεν βόρειος ὥς τις ἀκτὰ*	Wie eine Küste am nordischen Strand

κυματοπλὴξ χειμερία κλονεῖται
ὣς καὶ τόνδε κατὰ κρὰς
δειναὶ κυματοαγεῖς
ἆται κλονέουσιν ἀεὶ ξυνοῦσαι,
1245 αἱ μὲν ἀπ' ἀελίου δυσμᾶν,
αἱ δ' ἀνατέλλοντος,
αἱ δ' ἀνὰ μέσσαν ἀκτῖν',
αἱ δ' ἐννυχιᾶν ἀπὸ 'Ριπᾶν.

wellengepeitscht im Wintersturme dröhnt,
so auch donnern auf diesen da
Schicksalsschläge von droben herab
furchtbar wie Meereswogen,
bald von Sonnenaufgang her,
bald von Sonnenuntergang,
bald vom strahlenden Mittag her,
bald vom nächtlichen Nord.
(Nach Amelung.)

In erhabener Hoheit steht das Bild des großen Tragikers da. Aber dieser Mann, der Menschenleid und Schicksalshärte im Tiefsten empfunden und wie keiner erschütternd darzustellen vermocht hat, war heiteren Gemütes und wußte des Lebens Anmut und Fröhlichkeit zu genießen und auszusprechen. Sein Gastfreund Jon von Chios hat erzählt, wie Sophokles als Strateg im Krieg gegen Samos 440 von ihm bewirtet, sich vor allen Zechgenossen durch eine harmlose 'Kriegslist' vom schönen Mundschenk einen Kuß eroberte und einen Pedanten dem Gelächter preis gab. Diesen fröhlichen Sophokles hat uns ein glücklicher Papyrusfund in seinem Satyrspiel 'Spürhunde' (Ichneutai) kennen gelehrt. Es stammt wohl erst aus den zwanziger Jahren, war also das Werk eines Greises. Er hat da die aus einem homerischen Hymnus bekannte niedliche Geschichte vom eben geborenen Hermes dramatisiert, der aus den Windeln heimlich entschlüpft seinem göttlichen Bruder Apoll die herrliche Rinderherde stiehlt, von diesem gefährtet, zum Vergnügen der Götter alles abschwört und schließlich sie sich erkauft durch Abtretung der von ihm erfundenen Lyra an den sangesfrohen Apoll. Die Entdeckung des Diebes läßt Sophokles durch den Chor der Satyrn herbeiführen, die Vater Silen, um die versprochene Belohnung Apolls zu gewinnen, auf die Fährte hetzt. Wie Spürhunde schnüffeln sie auf der Erde herum, werden durch Spuren der Rinder zu einer Höhle geführt, aus der der nie gehörte wundersame Klang der Leier sie erschreckend ertönt. Vergeblich versucht die heraustretende göttliche Amme des frühreifen Knäbleins sie von der Unsinnigkeit ihrer Vermutung zu überzeugen, daß er der Rinderdieb ist. Da bricht das auch im Anfang verstümmelte Stück ab. Wenigstens dreißig solche Satyrspiele muß Sophokles gedichtet haben. Der erhaltene Rest zeigt manche merkwürdige Abweichung in der Wahl und Technik der Dialog- wie der Chor-verse.

Auch von Sophokles sind 7 Tragödien erhalten: Antigone (441), Aias, Trachinierinnen (Herakles' Tod), Oidipus, Elektra, Philoktet (409), Oidipus auf Kolonos (nach des Dichters Tode 401 aufgeführt). Dazu etwa die Hälfte seines Satyrspieles 'die Spürhunde' (Ichneutai).

Texte von Bergk, Dindorf, Jebb, Pearson. Reste der verlorenen Stücke bei Nauck, Fragmenta tragic. Graec.[2] und Diehl, Supplementum Sophocleum 1913.

Kritische Ausgabe aller Tragödien mit Erklärung von Jebb, Oxford 1897 ff.; der Antigone, des Königs Oidipus von E. Bruhn (Berlin 1904 und 1910), des Aias und Philoktet von Radermacher (Berlin 1913 und 1907), der Elektra von Kaibel (Leipzig 1896).

Sophoklesübersetzungen nach Donner (11. Aufl.: 1889) sind zahlreich. U. v. Wilamowitz gab in seinen 'Griechischen Tragödien' I und IV König Oidipus und Philoktet mit Einleitung. Amelung (Jena 1916) bisher König Oidipus, Oidipus auf Kolonos, Antigone.

Tycho z. Wilamowitz, der Sohn, hat 'die dramatische Technik des Sophokles' Berlin 1917 (= Philologische Untersuchungen, herausgeg. von Kießling und U. v. Wilamowitz, Bd. 22) eindringend und fruchtbar behandelt.

f) EURIPIDES

Euripides hatte schon seit vierundzwanzig Jahren aufgeführt, als er 431 etwa ein Fünfziger Medea auf die Bühne brachte. Es ist seine älteste erhaltene Tragödie. Denn seine **Alkestis** von 438 sollte das Satyrspiel ersetzen und hat deshalb fröhlichen Abschluß, sogar burleske Züge in der Szene des trunkenen Herakles. Ihr erster Teil ist aber durchaus tragisch in Stoff wie Behandlung: freiwillig geht Alkestis für ihren Gatten in den Tod, da kein anderer, auch seine alten Eltern nicht, sich hatten bereit finden lassen, Ersatz für ihn zu stellen. Er zeigt

die Eigenart des Dichters schon ausgesprochen in Inhalt und Form. Ein Redekampf zwischen dem Sohn, der, sich vor dem Tode zu retten, sein eigenes Weib sterben läßt, und dem Vater, dem er Vorwürfe macht, daß nicht er für ihn statt ihrer in den Tod gegangen, frostig, peinlich; eine Solo-Arie am Totenbette der Alkestis, die erste ihrer Art, bescheidenen Umfangs und noch streng respondierend; ein Vorspruch, der die Handlung exponiert, von Apollon, Admets Schutzgott, gesprochen. Aber Apollons Auftreten ist hier doch wenigstens durch seine Besorgnis um das Loos der Alkestis noch gut motiviert. In der zweiten Szene des Vorspiels setzt schon die Handlung ein. Beides finden wir nur noch in seiner Medea, später beschränkt er das Vorspiel ganz auf die Exposition, macht sich also vom Einfluß des Sophokles frei, der womöglich sogleich die Handlung beginnen läßt.

Schon das Vorspiel der Alkestis übt eine eigenartig unheimliche Wirkung. Apoll tritt aus dem Hause Admets, das er beschützte und in das nun der Tod treten soll, dem er, der reine Gott, weichen muß, Befleckung zu meiden. Heran schleicht dunkel mit großen Fittigen der Tod, das Schwert in der Hand, höhnisch unerbittlich Apolls Bitten abweisend, und betritt die Schwelle, sein Opfer zu weihen. Das Sterben beginnt. Dem Chor der Alten, die teilnehmend zum Königshause kommen, erzählt eine Dienerin, wie rührend Alkestis Abschied genommen hat von den Stätten ihres Glücks und allen Hausgenossen bis zum Geringsten. Dann wird sie selbst herausgetragen, noch einmal die liebe Sonne zu grüßen. Da packt sie Schauer. In Fieberphantasien sieht sie ihn nahen, den Tod, sieht schon den Totennachen, hört den Charon rufen. Dann rafft sie sich noch einmal auf, nimmt Abschied von Gatten und Kindern und stirbt. Ihr letzter Hauch ist 'Lebe wohl'. Eine solche Szene hat Sophokles nie geschrieben. Dem männlichen lag weder diese rührende Weichheit, noch das unheimliche Gespensterwesen. Euripides zeigt sich schon hier als der Dichter der Frau. Freilich haben wir auch von ihm keine zweite gleiche Szene. Nur Fieberphantasien hat er in der Taurischen Iphigenie und ergreifender im Orest noch geschildert. Man könnte fast glauben, ein eigenes Erlebnis, der Tod einer teuren Frau, klinge in der Alkestis wieder; erzählt doch die Überlieferung, er habe zwei Frauen gehabt. Muß man sich hüten, aus den Gedichten zu viel auf das Leben des Dichters zu schließen, es klingt doch tiefer als nur poetisches Mitempfinden, wenn Euripides den Chor tröstend hinweisen läßt auf den Mann, der in grauen Locken den Tod seines einzigen Sohnes mit Seelengröße getragen hat, und wenn er ihn singen läßt:

165. Attische Bronzestatuette von 440.
(Collection Gréau, bronces antiques Tfl. 27.)

990 φίλα μὲν ὅτ' ἦν μεθ' ἡμῶν	Lieb war sie, als sie bei uns war,
φίλα δ' ἔτι καὶ θανοῦσα.	lieb ist sie noch im Tode.
γενναιοτάταν δὲ πασᾶν	Die edelste von allen Frauen
ἐζεύξω κλισίαις ἄκοιτιν.	hast du dir heimgeführt.
μηδὲ νεκρῶν ὡς φθιμένων	Wie hingeschiedner Toten nicht
χῶμα νομιζέσθω	wird dieses Grab gehalten,

995	τύμβος σᾶς ἀλόχου, θεαῖσι δ'ὁμοίως	den Göttern gleich wird sie geehrt.
	τιμάσθω, σέβας ἐμπόρων.	An ihrer Ruhestätte
	καί τις δοχμίαν κέλευθον	seitab vom Weg der Wandrer spricht:
	ἐκβαίνων τόδ' ἐρεῖ·	'Sie starb für ihren Gatten,
1000	'αὕτα ποτὲ προύθαν' ἀνδρός,	nun ist ein seelger Engel sie.
	νῦν δ'ἐστὶ μάκαιρα δαίμων.	Sei mir gegrüßt, du Hehre,
	χαῖρ' ὦ πότνι', εὖ δὲ δοίης'.	und gib mir deinen Segen.'
	τοῖαί νιν προσεροῦσι φῆμαι.	So wird zu ihr gebetet.

438 erhielt Euripides den zweiten Preis nach Sophokles, nachdem er wenigstens einmal 441 schon den ersten — wir wissen nicht mit welchen Stücken — errungen hatte. Schwer zu sagen, ob Alkestis gefallen habe, sicher hat großen Eindruck gemacht der gleichzeitig aufgeführte Telephos. So bekannt war er, daß Aristophanes, der ihn auch später noch öfter als jede andere Tragödie zur Zielscheibe seiner Witze machte, 425 in seinen Acharnern ihn bis in Einzelheiten parodieren konnte. Wir sehen daraus, daß außer dem realistischen Lumpenkostüm des Helden, der um Heilung seiner von Achill ihm beigebrachten Wunde zu suchen, als Bettler verkleidet sich bei den Griechen einschlich, besonders zwei Szenen berühmt waren. In der einen bedrohte Telephos mit dem Schwert das von ihm geraubte Söhnchen Agamemnons, um sein eigenes Leben zu sichern und sich den Weg zur Verhandlung zu öffnen. Und weiter hat er eine meisterhafte Rede gehalten, durch die er die ihm feindlichen Griechen zur Unparteilichkeit zu bestimmen suchte. Da Telephos schon den Prolog sprach, so dürfte das Stück nach dem Muster gebaut gewesen sein, das Sophokles geschaffen und in Antigone, Elektra und den beiden Oidipus festgehalten hat. Euripides hat es auch in Medea und Hekabe noch befolgt: der Held ist in jeder Szene auf der Bühne bis zum Schluß, nach einander kommen die anderen, mit ihm zu ringen. Doch unterschied sich Telephos insofern, als der Chor der Griechenfürsten hier eine aktive Rolle gespielt hat. In Medea ist er ohne jede Bedeutung, macht sich sogar als Fessel recht empfindlich bemerkbar. Er muß eine unmögliche Rolle spielen, und zwingt den Dichter durch seine Gegenwart, Medeas geheimste Gedanken und Schmerzen nicht, wozu alles drängt, in Monologen aussprechen zu lassen, sondern sie zu Zwiegesprächen mit dem Chor zu machen. Hier zum ersten Mal stellt sich der Chor hindernd dem Dichter entgegen. Die Konzeption des Stückes schließt ihn eigentlich aus, aber die Tragödie hatte so feste Formen ausgeprägt, daß an ein Zerbrechen nicht zu denken war. Und Euripides hat offenbar auch nicht daran gedacht, sondern, so gut oder schlecht es ging, seine Idee dem Herkömmlichen angepaßt. Doch die Revolution kündigt sich an: neuer Inhalt fordert neue Form.

Und neu ist der Inhalt der Medea. Ein Problem mitten aus dem lebendigen Leben gegriffen, das jeder Tag immer wieder den Menschen aufgibt, bei dessen Lösung Herzen versteinern und Menschen verbluten: die verlassene Frau. Verfolgung, Kämpfe, Verrat, List, Mord an Vater oder Mutter, Blutschande, Rache, Sühne hatten bisher die Tragiker dargestellt, und wenn einmal ein Weib hervortrat, so kämpfte es wie Antigone für den Bruder, oder schaffte wie Klytaimestra ihren Gatten beiseite. Nur ganz verstohlen klingt wohl einmal bei Aischylos aus dem Hintergrunde das Motiv buhlerischer Brunst wie bei Klytaimestra oder geschlechtlicher Liebe an wie bei der Danaide, die gegen väterlichen Befehl den Bräutigam verschonte. Gerade dies Verhältnis der Geschlechter zueinander stellte Euripides hier in den Mittelpunkt des Dramas und faßte zum ersten Male seine tiefe Tragik, indem er sich in die Seele der Frau versetzte, die alles für den Geliebten geopfert und schließlich von ihm herzlos verlassen wird.

166. **Pelops entführt Hippodameia über das Meer. Attische Amphora in Arezzo um 430.**
(Nach Furtwängler-Reichholdt Tfl. 67.)

Überraschend schon dies Eine und Vorbote neuer Anschauungen von der Stellung der Frau und ihren Rechten, von der Kraft und dem Recht der Liebe, einen Ehebund zu gründen. Die Sage wußte nur vom Mädchenraube. Geraubt wurde Helena, geraubt Medea, wie das noch Herodot erzählt. Ob das Weib dem Räuber zugetan war, danach fragte weder er noch der Hörer. Und die Athener, die Griechen alle noch, als Euripides seine Medea dichtete, schlossen Ehen, ohne sich um Herzensneigung zu kümmern, nach Rücksichten des Standes, der Familie, des Vermögens. Er aber brach mit alledem: nicht Gewalt, nicht Vernunft, rückhaltslos hingebende Liebe ist es, die seine Medea getrieben hat, Eltern und Vaterland zu verraten, um Jason zu retten und ihm rechtlos zu folgen in eine ferne fremde Heimat. Das war unerhört, doppelt unerhört, daß ein Mädchen gegen den Vater sich auflehnte, ihn verriet und sich selbst den Gatten wählte. Perikles hatte seine Standesheirat gelöst und die landfremde Aspasia aus Liebe geheiratet. Welch ungeheures Aufsehen hatte dieser Bruch mit dem Herkommen erregt, welchen Hohn heraufbeschworen! Euripides fühlte mit jenen, aber vereinzelt standen sie, weit vorausgeeilt ihrer Zeit, und lange Jahre mußten vergehen, ehe dies Recht des Herzens auch nur beim Manne, nun gar beim Weibe anerkannt wurde. Es war eine kühne Tat, daß Euripides aus diesen neuen, eben sich hervorwagenden Anschauungen die Heldensage umgestaltete. Die Entrüstung der Philister war begreiflich: Medea, nicht die gleichzeitig von ihm aufgeführten Stücke Diktys und Philoktet, wird seine Niederlage verschuldet haben.

Medeas Amme, ihre Vertraute, eine von Euripides geschaffene Figur, die hier zum ersten Mal uns entgegentritt, eröffnet das Stück mit einem Vorspruch in Euripideischer Manier, der das Nötige dem Zuschauer erzählend mitteilt, hier aber noch wohl motiviert und aus der Situation geschickt entwickelt. Medea ist ihrem Gatten nach Korinth gefolgt. Da verläßt er sie, die Königstochter zu freien. Sie verzehrt sich in verzweifeltem Gram, mag die Kinder nicht mehr sehen und brütet düster vor sich hin. Ein alter Diener, der ihre Knaben vom Spiel zurückführt, teilt der Alten mit, was er eben als Gerücht gehört, der König wolle diese und Medea ausweisen. Da hört man aus dem Hause ihre Jammerrufe. Sie schallen auch noch zwischen den kurzen Gesang des aufziehenden Chores hinein, der aus ihr zugetanen teilnehmenden Korintherinnen besteht. Zu ihnen tritt Medea heraus und spricht in langer Rede nach Sophokleischem Muster, nur daß sie gewissermaßen abstrakt sich über das unglückliche Loos der Frau im allgemeinen ergeht,

um sich schließlich das Schweigen dieser Korintherfrauen zu erbitten, wenn sich ein Weg zur Rache an ihrem Gatten finden sollte. So mußte Euripides die Gegenwart des Chors, den ihm das Herkommen aufzwang, erkaufen. Wieder wie Sophokles wiederholt er in der folgenden Szene das schon im Prolog angekündigte Motiv: Kreon kommt selbst, um Medea mit ihren Kindern des Landes zu verweisen. Meisterlich zeichnet er hier sogleich die Selbstbeherrschung und Verschlagenheit Medeas, gibt uns so die Sicherheit, daß sie ihren Willen durchsetzen wird, und bringt die Handlung vorwärts. Den polternden König weiß sie rasch zu überreden, ihr bis zum Abend Frist zu geben. Hohn lacht sie ihm nach und rasch entwirft sie einen Racheplan: mit List und Gift wird sie die Nebenbuhlerin und den König verderben. So umrahmen zwei große Medeareden symmetrisch die Kreonszene. Nach kurzem Chorgesang tritt nun aber im Gegensatz zum stürmischen Vorwärtsdrängen Sophokleischer Technik eine Pause der Handlung ein. Der Dichter stellte der Medea ihren ungetreuen Gatten gegenüber, der kommt, ihr mit empörender Gelassenheit unter milden Verweisen ihres wilden Temperaments — pecuniäre Unterstützung für ihre Reise anzubieten. Da braust die Gemißhandelte jäh auf und hält dem Erbärmlichen vor, was sie für ihn getan, wie sie ihn gerettet, wie sie Vater und Heimat verraten und verlassen, wie sie ihn an seinem Peiniger gerächt und er sie nun zum Dank mit ihren Kindern hinausstößt ins Elend. Er antwortet mit der selbstbeschönigenden Scheinheiligkeit und vollendeten Herzlosigkeit des glatten Kavaliers: die Liebesgöttin habe sie gezwungen, ihn zu retten, so habe er keine Verpflichtung gegen sie, der ihr doch schon durch Verpflanzung aus dem Barbarenland in griechische Gesittung große Wohltat erwiesen; auch sei seine Verlobung mit der Prinzessin keine Untreue gegen sie, sondern kluge Fürsorge für ihrer beider Kinder. Nach heftigem Wortwechsel geht er im Vollbewußtsein seiner Tugendhaftigkeit von dannen mit der Beteuerung, noch jetzt sei er bereit, ihr in allem zu dienen, doch sie stoße ihre Freunde von sich. Die Szene fördert die Handlung nicht, sie gibt noch einmal Exposition. Für das Verständnis des Dramas wäre sie nicht unbedingt nötig, aber sie reißt den Zuschauer unwiderstehlich in die Gefühlsrichtung der Medea und zum Haß gegen Jason hin. Für moderne Menschen wäre das vielleicht nicht so nötig, um so nötiger war es für die Athener, die eine Scheidung nicht schwer nahmen, konventionelle Ehe, nicht Liebesheiraten kannten und gar die Ehe mit einer Barbarin überhaupt nicht als vollgültig ansahen. Aber die Szene ist von so ergreifender Gewalt und so erschütternder, ewig lebendiger Wahrheit, daß der Stillstand der Handlung darüber vergessen wird und auch der Moderne sich ihr hemmungslos in tiefem Mitgefühl hingibt. Da kommt unvermutet der Athenerkönig Aigeus des Wegs, hört von Medeas Unglück und verspricht ihr feierlich Zuflucht in seinem Lande. Nun ist ihr Plan reif: sie will durch ihre Kinder der Nebenbuhlerin ein köstliches Zauberkleid schicken, das sie und jeden der sie berührt kläglich verderben muß und dann — ihre eigenen Kinder töten, um so Jason am schmerzlichsten zu treffen. Vergeblich warnt der Chor. Entsetzt fragt er in seinem Liede, welches Land wohl die Kindesmörderin werde tragen können, beginnend mit einem herrlichen Lobe Athens, der ihr verheißenen Zuflucht, und seiner noch unzerstörten Fluren — gesungen als schon das Heer der Peloponnesier zum Einfall in das blühende Attika an der Grenze bereit stand und jeder Athener wußte, daß es in kurzem verwüstend einbrechen werde. Jason kommt noch einmal, von Medea gebeten. Mit verschlagener Schmiegsamkeit weiß das unheimliche Weib dem leeren Fant die Erlaubnis abzubitten, daß ihre Kinder mit dem prächtigen Zaubergeschenk seine Braut um die Gnade bitten dürfen, im Lande zu bleiben. Dazwischen aber bricht, auch ihrer Selbstbeherrschung unwiderstehlich und mit Mühe nur dem blöden Gatten gegenüber entschuldigt, ihr Mutterschmerz beim Anblick der Kinder aus, die sie umzubringen entschlossen ist. Nun ists entschieden. Keine Hoffnung hat mehr der Chor, der Zuschauer keine Ruhe mehr, ein langes Lied zu hören. Der alte Hüter mit den Kindern zurückkehrend meldet, daß die Prinzessin das Geschenk freundlich angenommen habe. Grausend ringt Medea mit dem letzten Entschlusse. Sie verliert sich in Träume, die sie einst für die Zukunft ihrer Söhne geträumt, reißt sich auf, stößt den Mordgedanken wieder von sich: 'nicht doch, mein Herz, tu's nicht, du kannst es nicht', und doch muß es sein, damit die Kleinen nicht der Rache ihrer Feinde preisgegeben werden. Ein herzzerreißender Abschied von den Knaben, und sie schickt sie in ihr Haus. Bald stürzt ein Bote herbei 'flieh, Medea, flieh, die Prinzessin und den König hast du mit deinem Zauberkleid getötet.' Medea genießt kalt ihren Triumph. Trotz der Gefahr wird in langer prächtiger Erzählung die Wirkung ihrer List erzählt. Nun gilt kein Zögern mehr. 'Sterben müssen die Kinder, so sollen sie's durch meine Hand.' Mit furchtbarer Überwindung greift sie zum Schwert, das Liebste zu töten: 'ich unglückseliges Weib!' Der Chor hört die Todesschreie. Zu spät kommt Jason, der nichts ahnend seine Braut an Medea rächen will. Vom Chor erfährt er erst, was geschehen. Da springt die Pforte seines Hauses auf. Medea steht vor ihm unberührbar auf Helios' Zauberwagen. Ein letztes Gespräch. Vergeblich fleht er um die Leichen seiner Kinder. Medea entführt sie, um sie im Heiligtum der

Hera zu bestatten. Sie selbst entfährt nach Athen. Jason soll weiter leben, kinderlos, Eidesbrecher, von keinem Gott erhört.

Es war ein neuer Stoff, den Euripides in seiner Medea bearbeitete. Aus einer korinthischen, ihm literarisch bekannt gewordenen Tempellegende hat er ihn hervorgezogen: im Heiligtum der korinthischen Burggöttin Hera mußten stets je sieben Knaben und Mädchen vornehmster Geschlechter ein Jahr verweilen, um mit Opfern den Zorn der Göttin und der Kinder der Medea zu sühnen. Denn Korinther sollten sie einst am Altar erschlagen haben aus Wut über Medeas Herrschaft. Euripides gestaltete diese Geschichte völlig um. An sein erstes Stück von 455 anknüpfend, in dem er dargestellt hatte, wie Medea, um ihren Gatten Jason an seinem bösen Oheim zu rächen, dessen Töchter ihn zu zerstückeln vermochte durch die Vorspiegelung, ihren Vater verjüngen zu können, hat er Jason mit den Seinen wegen dieser Blutschuld aus der Heimat verbannen, nach Korinth kommen und dort um die Tochter des Königs Kreon werben lassen, sich eine neue Herrschaft zu sichern. So fand er das Problem, das ihn packte: die treulos verlassene Frau. Zugleich fand er so die Begründung für Medeas Haß gegen Kreon und Medeas Flucht. Geschlossene Einheit aber und furchtbare Tragik gab er der Geschichte erst durch den genialen Gedanken, Medea zur Mörderin ihrer eigenen Kinder zu machen. Die Überlieferung gab ihm als Motiv dafür die Angst der Mutter an die Hand, daß ihre Kinder der Rache der Korinther verfallen würden. Es klingt stark in seiner Tragödie durch, und ihre Angst ist vorzüglich dadurch motiviert, daß die Kinder durch Überbringen des Zauberkleides an Kreons Tochter ihn und sie zu Tode gebracht hatten, der Rache also vor allen ausgesetzt waren. Ein anderes Motiv brachte dem Dichter die schon Aischylos geläufige Sage vom Kindermorde der Ino aus Rache gegen ihren treulosen Gatten Tereus. Dies übertrifft das andere an tragischer Gewalt, und so hat Euripides es mit Begierde aufgegriffen. Doch ließ er das andere nicht fallen und gewann so eine doppelte Begründung für das unmenschlichste Verbrechen, zwar nicht zum Vorteil der Klarheit, aber gewiß nicht gegen innere Wahrscheinlichkeit. Auch widersprechende Beweggründe können zum gleichen Ziele führen, und Klarheit ist nicht das Zeichen tief erregter Seelen, am wenigsten leidenschaftlicher Frauen. Schwierigkeit machte nun aber die Flucht der Medea. Da hat Euripides zu dem bei der berühmten Zauberin naheliegenden Mittel des Zauberwagens gegriffen, der sie gegen jeden Angriff schützt und ungesehen durch die Lüfte trägt. Dies ermöglicht, sie noch einmal in erschütternder Szene dem Jason gegenüberzustellen, sie entweichen und die Kinderleichen zur Hera bringen zu lassen. Daß sie durch diesen Zauberwagen die Macht gehabt hätte, ihre Kinder lebendig zu entführen, sie so der Rache der Korinther zu entziehen und ihrem Gatten dasselbe Leid zu bereiten wie durch ihre Ermordung, daran hat der Dichter nicht gedacht und sicherlich auch keiner seiner Zuschauer, selbst seine Kritiker kaum. Die Schlußszene wirkt durch ihre erschütternde Tragik, gehoben noch durch den theatralischen Effekt; das genügte Euripides wie es Sophokles genügte. Schwerer wird es, uns mit der Aigeusszene zu befreunden. Der König von Athen kommt hereingefegt, vertraut sich ohne weiteres der Medea an, verspricht der Verratenen Zuflucht; aber sie jetzt zu schützen, ihr jetzt zu helfen daran denkt er nicht. Er durfte es nicht, um nicht das Drama unmöglich zu machen, oder ihm eine ganz andere Richtung zu geben. Daß ihn Euripides überhaupt auftreten läßt, hat seinen Grund nicht so sehr darin, daß er der Medea sichere Zuflucht verschaffen wollte, um so erst ihrem Racheplan festes Fundament zu geben — denn sie braucht beides nicht, da ihr das Leben verhaßt ist — als darin, daß es wohl an attische Sage von Medeas Aufenthalt bei Aigeus, die er selbst kürzlich dramatisch gestaltet hatte, anknüpfen zu sollen glaubte und daß er gewiß war, bei seinem Publikum durch die ritterliche Hilfsbereitschaft des attischen Heros Sympathie zu erwecken. Ästhetisch ist die Aigeusszene kaum zu rechtfertigen und sie ist so leichtfertig, offenbar nachträglich eingefügt, wie niemals etwas bei Sophokles, auch bei Euripides sonst nicht wieder. Ihre Wirkung auf die Athener wird sie aber nicht verfehlt haben. Uns stört sie den Eindruck der gewaltigen Tragödie, immerhin läßt sie uns in diesem Meer von Niedertracht und Gefühllosigkeit, das gegen das unglückliche Weib anstürmt, einmal wenigstens aufatmen.

Euripides hat in der Medea, wie wohl auch schon im Telephos, ein Drama von einer Einheitlichkeit geschaffen, wie sie Sophokles erst im König Oidipus und Elektra erreichte. Medea nimmt vom ersten Anfang bis zum Schluß allein das ganze Interesse in Anspruch. Vom ersten Satz an stehen wir im Banne tiefsten Mitleids mit ihrem Lose, bang empfindend, wie eng gebunden ist der Frauen Glück. Aber sie reißt uns auch mit zu Haß und Rache und Wunsch des Gelingens. Die ergreifende Tragik liegt jedoch darin, daß sie in ihrer grausamen Rache selbst am grausamsten leidet. Ihrem Gatten raubt sie Braut und Kinder, zerbricht ihm Gegenwart und Zukunft, aber sie vernichtet zugleich sich selbst. Auf Jasons Liebe hatte sie ihr Leben gebaut, sein Verrat legte es in Asche. Durch den Kindermord reißt sie den letzten Rest ihrer großen Liebe aus dem Herzen. Aber ihr Herz stirbt daran. 'Was ist das Leben mir noch wert? Ich hab

kein Vaterland mehr und kein Haus und keinen Rettungshafen aus dem Leid.' Sie lebt weiter, doch nur ein Körper ohne Seele, herzlose Teufelin. Dies Motiv, daß der Rächende durch die Qual der Rachetat sich selbst noch schwereres Leid bereitet, hat Euripides zuerst, nachdem es Aischylos im Muttermörder Orestes angeschlagen hatte, in seiner unergründlichen Tiefe erfaßt, erschütternd und unvergeßlich zur Darstellung gebracht. Der Eindruck der furchtbaren Szene, als Medea mit dem letzten Entschlusse verzweifelnd ringend sich von ihren Kindern nicht loszureißen vermag, sie zum letzten Male liebkost, hallt durch das Altertum wider bis in die moderne Literatur und hat im Gemälde des Timomachos, von dem Kopien aus den verschütteten Vesuvstädten ans Licht gekommen sind, ergreifenden Ausdruck gefunden.

Der Kindermord ist der schauerliche Abschluß des Stückes. Aber er kommt nicht unerwartet. Wie wir schon im Prolog hören, ist Medeas Seele so zerrüttet, daß sie ihre Kinder nicht mehr sehen mag. Ihr erster noch unbestimmter Racheplan zwar richtet sich nur auf die Vernichtung der Nebenbuhlerin und ihres Vaters. Aber als er sich nach der Aigeusszene verdichtet, ist der Kindermord schon beschlossen. Bis ins Einzelne entwickelt sie ihren Plan. Medeas Selbstbeherrschung, Verschlagenheit, Zauberkunst lassen uns nicht in Zweifel, daß sie ihn ausführen wird. Und genau, wie sie ihn entworfen hat, wickelt sich seine Ausführung ab wie ein wohldurchdachtes Strategem. Auf Spannung und Überraschung hat es Euripides also nicht abgelegt. Ganz anders als Sophokles. Nicht mit diesen Mitteln arbeitet er, auch nicht mit starken Kontrasten, sondern er geht darauf aus, die Seele seiner Heldin offen zu legen, wie ihre aufopfernde Liebe sich in glühenden Haß verwandelt hat, wie sie aus ihrer Frauennatur die Mittel zur Rache, Selbstbeherrschung und schmiegsame Verschlagenheit entwickelt, wie sie in verzweifeltem Kampf mit sich selbst den Mut zum Morde der eigenen Kinder findet. Darin lag die Notwendigkeit der vielen Monologe — denn das sind sie in Wirklichkeit trotz der Gegenwart des Chors — an denen kein Drama so reich ist als dies. In Medeas Seele spielt eigentlich das Drama. Aufgebaut ist es auf ihrem Verhältnis zu Jason. Er ist die einzige Person neben ihr. Dreimal tritt er auf. Die erste Szene führt ihn im aufgeblähten Selbstbewußtsein des scheinheiligen, herzlosen Egoisten vor, die zweite zeigt, wie den seichten Fant das kluge Weib überlistet, die dritte den erbärmlich Geschlagenen, mit dem doch niemand Erbarmen hat. Die wenigen anderen Personen sind belanglos, typische Figuren. So ist das Drama aufs klarste herausgearbeitet.

167. Niobide. Attisches Original um 430. Rom, Thermenmuseum. (Nach Ausonia II (1907) Tfl. 1.)

Erst Euripides hat die Gestalt der Medea geschaffen, so wahr und klar aus dem innersten Leben der Frauenseele heraus, leicht umhüllt mit dem unheimlich geheimnisvollen Kolorit der orientalischen Zauberin, daß sie durch alle Zeiten fest steht wie Michel Angelos Moses, und daß keiner der vielen Dichter, die sich wieder und wieder an ihr versuchten, sie zu ändern vermocht, auch nur versucht hätte. Verschollen ist ihr Vorbild Ino, die ihren Sohn Itys mordete, Medea ist 'die Kindesmörderin'.

Als Gegenstück zur Medea bietet sich die Hekabe von etwa 425 dar. Im Altertum viel gelesen und nachgeahmt, hat sie doch nicht den Ruhm erlangt wie Medea und steht technisch hinter ihr zurück, aber von großartiger Konzeption übt auch sie erschütternde Wirkung. Sie ist ähnlich in der Anlage, da auch hier nach Sophokleischem Muster die Heldin auf der Bühne bleibt, alle anderen hintereinander zu ihr heran-

tretend auf sie wirken. Ähnlich auch in der Idee, da eine Frau durch grausame Seelenleiden aus ihrer weiblich gütigen Natur zu wilder Rachetat aufgerissen wird. Das psychologische Problem ist hier wie dort der eigentliche Kern des Dramas. Den Stoff hat sich Euripides auch für dies erst geschaffen, anknüpfend an die Sage von der Zerstörung Troias und eine chersonesische Ortslegende, daß Kynossema, das 'Mal der Hündin', Troia gegenüber gelegen, Hekabe berge. Dort spielt das Stück. Die Griechen lagern da mit den gefangenen Troerinnen, unter ihnen auch die Königin Hekabe, auf günstigen Wind zur Heimkehr wartend, den ihnen der Geist Achills vorenthält. Er verlangt von der Beute Polyxena als Opfer an seinem Grabe. Sie geht freiwillig hoheitsvoll in den Tod. Hekabe ihre Mutter hatte vergeblich um sie mit Odysseus gerungen. Vom Schmerz überwältigt stürzt sie zusammen. Mitleid und Rührung steigert noch die folgende Szene, wo der Griechenherold die einstige Königin im Staube findet und ihr die Leiche ihrer Tochter unter bewundernder Schilderung ihres heroischen Todes übergibt. Das Maß des Leidens ist übervoll. Doch es folgt ein noch schwererer Schlag. Nach dem Sturze Troias, dem Tode des Priamos und ihrer Söhne hatte sie die Hoffnung auf Rache durch ihren jüngsten Sohn aufrecht erhalten, der dem Thrakerkönig Polymestor mit einem reichen Schatze anvertraut war, um einst Troias Herrschaft wieder aufzurichten und Priams Königsstamm fortzupflanzen. Mägde, die Polyxenas Leiche im Meere waschen sollten, finden ihn tot am Strande: Polymestor hatte ihn ermordet, um sich selbst des Schatzes zu bemeistern. Da geschieht Unerhörtes: plötzlich schnellt die greise Königin empor, die die Last des Unglücks und der Schmerz niedergeworfen hatte, in wilden Flammen lodert ihre letzte Lebenskraft auf. Mit ungeheurer Selbstüberwindung erfleht sie fußfällig von Agamemnon, dem Zerstörer ihres Glückes, die Gnade, sich rächen zu dürfen, lockt Polymestor mit seinen Knaben ins Zelt, ermordet die beiden dort mit Hilfe ihrer Frauen und blendet den Verräter. Bluttriefend stürzt der Barbar auf die Bühne, in wilden Sprüngen die Weiber haschend, ruft vergeblich Agamemnons Hilfe an, der auf Hekabes Anklage ihn verurteilt, doch weiß er sich schließlich an Beiden noch zu rächen durch die Prophezeiung ihres kläglichen Endes.

Der Bau des Stückes weicht von den früheren Euripideischen Dramen vor allem darin ab, daß der Dichter hier auch auf Spannung und Überraschung hingearbeitet hat. Niemand ahnt die Wirkung, die die Entdeckung der Ermordung ihres letzten Sohnes auf Hekabe haben wird. Man ahnt es auch noch nicht, als sie an der Leiche klagt und flucht. Erst als Agamemnon zu ihr tritt, faßt sie den Rachegedanken und plötzlich steht die Zerbrochene in gespannter Tatkraft da. Nur wenn der Umschlag jäh und unvermutet kam, konnte er lebenswahr und theatralisch zugleich wirken. Zweigeteilt ist das Drama nur scheinbar. Zusammengehalten wird es nicht so sehr dadurch, daß der Geist des ermordeten Hekabesohnes den Prolog spricht, als durch die Person der Hekabe selbst. Auch dies Drama spielt sich wie Medea eigentlich in Hekabes Seele ab. Die unergründliche Kraft der Mutter zu zeigen mußte sie zum Äußersten erniedrigt und gequält werden, bis sie beim Zerbrechen der einzig letzten Hoffnung unversehens aufschnellt und alle Lebensenergie sammelnd mit kalter Berechnung eine Tat vollbringt, zu der sie nie in allem Glück und allem Leid fähig gewesen wäre. Wieder zeigt sich hier Euripides als tiefen Seelenkünder und meisterlichen Schöpfer ewig gültiger Frauengestalten. Denn auch Hekabe ist innerlich wahr als Mutter wie als Königin.

Das Problem der verlassenen Frau hat Euripides um 410 auch in seinem J o n bearbeitet, allerdings von ganz anderer Seite, als in der Medea. Nicht der Gatte ist hier der Verräter, sondern ein Mann, der heimlich die Liebe der Jungfrau genossen und sie dann schnöde verlassen hat. Ein alltägliches Erlebnis, damals, heute und alle Zeit voll schwerster tragischer Konflikte und Folgen. Es lag stets vor Aller Augen und doch hat diesen unerschöpflichen, ewig neu sprudelnden Quell für die Poesie erst recht entdeckt Euripides durch sein tiefes Mitgefühl für alles Seelenleiden, das ihm das Frauenloos vor anderen teuer machte, der Mann, den Unverstand zum Weiberfeind gestempelt. Ein einziger Dichter nur hatte unseres Wissens schon früher die tragische Tiefe und Schönheit dieses Motivs empfunden und auszudrücken gewußt, der Jonier Simonides. In einem Chorlied erzählte er von Danae, mit ihrem heimlich geborenen Söhnchen Perseus vom erzürnten Vater in einer Kiste ins Meer geworfen, und rührend ließ er sie klagen mit leisem Vorwurf zu Zeus, der sie verführt und verlassen hatte, um Rettung wenigstens jetzt zaghaft demütig betend. Euripides hat das Motiv zum Tragödienstoff gemacht und damit die unendliche Reihe der Dichtungen aller Gattungen eröffnet, die es wieder und wieder in immer neuen Gestalten und Wendungen behandelt und vieler Menschen Herzen be-

168. Phaon mit einer Nymphe in Berglandschaft zwischen Eros und Philomele, Chryse. Attischer Krater von 420 in Palermo.
(Nach Furtwängler-Reichhold Tfl. 59.)

wegt haben. Die Sage bot es reichlich dar in jenen zahlreichen Geschichten, wie ein Gott mit einer Fürstentochter einen Sohn zeugt, der von der jungfräulichen Mutter heimlich ausgesetzt oder mit ihr zugleich verstoßen zu werden pflegt, um dann sich als Göttersohn zu erweisen und ein großer Held zu werden. Um so merkwürdiger, daß bis auf Simonides niemals ein Dichter sich vergegenwärtigt hatte, was mag das arme Mädchen empfunden haben, als es in seiner Not verlassen sich selber helfen mußte. Auch Euripides hat erst spät sich diese Frage gestellt. Dann aber hat er den dankbaren Stoff mehrfach und von verschiedenen Seiten behandelt. Es steht dahin, ob er ihn jemals in seiner einfachsten Form zum Gegenstand einer Tragödie gemacht habe, daß das verführte Mädchen, durch die Schwangerschaft oder Geburt ihres Fehltritts überführt, der Strafe des in seiner Hausehre beleidigten Vaters verfällt. Es ist wahrscheinlich, doch sind die Reste der in Betracht kommenden Stücke zu gering, als daß es mit Sicherheit behauptet werden könnte. Zu einem Ehebruchdrama hat er ihn in seiner auch nur aus Bruchstücken kenntlichen Alkmene gestaltet. Da ist die Jungfrau schon dem Amphitryon angetraut, doch ehe der sie berührt, schwängert sie Zeus in Amphitryons Gestalt und der entrüstete Gatte zeiht die Unschuldige des Ehebruchs und bringt sie auf den Scheiterhaufen, wo dann endlich der Verführer mit göttlicher Macht eingreift.

Im Jon hat Euripides die Tragik der Jungfernliebe nicht in äußeres Leid, sondern in die Seele der Verlassenen gelegt. Sogar die Geburt ihres Kindes ist unbemerkt geblieben und sie ist ehrbar verheiratet. Aber das erlittene Unrecht und die Sehnsucht nach ihrem Kinde verzehren sie. So führt er sie ein. Nun verbindet er damit ein von ihm oft, am glänzendsten in seiner Antiope von 412 behandeltes Motiv, daß die Mutter in Gefahr kommt, von ihrem ahnungslosen Sohne getötet zu werden, und das noch tragischere, daß sie selbst ihrem liebend ersehnten

Kinde nach dem Leben trachtet. Dazu war eine komplizierte Vorgeschichte und Verwickelung nötig.

Apollon hat Kreusa, die Tochter des attischen Königs Erechtheus in einer Grotte der Akropolis überwältigt. Sie gebiert ihm heimlich einen Sohn und setzt ihn dort aus. Der Gott läßt ihn durch Hermes nach Delphi bringen und dort als Findling Jon von seiner Priesterin aufziehen. Kreusa, dann dem Xuthos vermählt, lebt freudlos und kinderlos dahin, bis sie endlich mit ihrem Gatten nach Delphi wallfahrtet, wo dieser das Orakel um Kindersegen, sie insgeheim den Gott um ihr und sein Kind fragen will. Apollon mißbraucht schmählich sein Orakel, gibt diesen seinen Sohn Jon als Sohn des Xuthos aus in der Absicht, daß dieser so nach Athen zurückgeführt die Herrschaft erben soll. Kreusa entdeckt den Betrug, versucht Jon zu vergiften, gerät in Gefahr von ihm getötet zu werden, als in höchster Not die Erkennung erfolgt und Athene die fatale Angelegenheit in Ordnung bringt.

Mit bewundernswerter Kunst hat Euripides mehrere Motive zu einer unlöslichen Einheit vereinigt und läßt mehrere Handlungen gleichzeitig neben- und gegeneinander spielen. Xuthos ersehnt Kindersegen und findet unverhofft einen Sohn. Seine Gattin sucht ihren Sohn, und dieser ihr Sohn sehnt sich, seine Mutter zu finden. Sein göttlicher Vater will die Verführte und Betrogene noch einmal betrügen und führt durch seinen Betrug eine Verwicklung herbei, die beiden, seinem Sohn und der einst Geliebten, fast den Tod bringt und die er nur durch doppelten göttlichen Eingriff zu lösen vermag.

Keine andere Tragödie hat eine so komplizierte Handlung, keine so viel Aufregung und Überraschung. Denn auch für die Athener war das alles ja neu bis auf die nackte Tatsache, daß als Jons Vater neben Apollon Xuthos galt. Euripides hat die Verwicklung erst erfunden, herausgearbeitet aus den trotz aller Romantik ganz realistisch gefaßten Folgen des Verhältnisses des ungetreuen göttlichen Liebhabers zur Erechtheustochter und zu ihrer beider Sohn. Wunder spielen hier eine beträchtliche Rolle, machen die Bedingungen und die Lösung des Dramas erst möglich. Aber sie fallen nicht störend auf, weil das Ganze in die göttlich heroische Sphäre längst vergangener Sagenzeit gerückt ist, und nicht sie bringen Überraschung und Spannung, sondern die Lüge des treulosen Liebhabers, der niederträchtig und herzlos genug seinen heimlichen Sohn der Mutter vorenthält und ihn zugleich in ihre Ehe einzuschmuggeln sucht. Die überraschende Verwicklung wirkt um so stärker, als das abgekartete Bubenstück des kavalieren Liebhabers von seinem göttlichen Bruder Hermes im Prolog mitgeteilt wird und zunächst als die Lösung hingenommen werden muß. Euripides hat also mit Berechnung des Effekts die Zuschauer zunächst irre gewiesen.

Das Drama ist mit großer Liebe vom Dichter ausgearbeitet. Sein Herz war dabei. Es fehlen ganz die Redekämpfe, ins Allgemeine und Abstrakte hinausstrebende Abhandlungen, die uns bei Euripides gelegentlich erkälten. Alle Szenen und Gespräche sind aus der Situation und dem Gefühl der Personen entwickelt und pulsen von ihrem warmem Blute. Zwei herrliche Monodien der beiden Hauptpersonen, des Jon und der Kreusa, zieren das Stück, in Ton und Empfindung für jede charakteristisch. Der Aufzug des Chors ist originell und anmutig gestaltet. Ein frischer Zug, wie ein reiner Bergwind, umwittert die liebenswürdige Gestalt des noch knabenhaften Jünglings Jon. Und in feinen Kontrast ist seine reine Unschuld zu der hinterhältigen Nichtswürdigkeit des 'reinen' Gottes gestellt, dem er kindlich treu verehrend dient, und seine offene Kindlichkeit zu der verborgenen Qual und verzehrenden Sehnsucht seiner Mutter. Auch ein Kontrast in der Szenenführung trägt zur dramatischen Wirkung bedeutend bei. Nicht in der Art des Sophokles, der die Kontraste unmittelbar Szene an Szene setzt, sondern der ganze Anfang ist in hellen Tönen fröhlich angelegt, desto düsterer wirkt dann der unheilschwangere zweite Teil. Frisch und naiv, dann rührend zart ist der erste Akt; freudig bewegt, aber mit starker, nur mühsam gedämpfter Disharmonie schließt sich der zweite an; mit Entrüstung, Jammer und wilden Racheplänen ist der dritte erfüllt und im letzten entlädt sich die Tragödie, bis dicht an den Muttermord gesteigert.

Das Stück spielt in Delphi. Die Zuschauer sahen den Vielen wohlbekannten Apollontempel mit seinem Lorbeerhain. In ihn taucht Hermes, nachdem er die Vorgeschichte erzählt, Xuthos' und Kreusas Kommen angekündigt und Apollons Plan mitgeteilt hat, seinen und Kreusas Sohn dem Xuthos als den eigenen aufzureden, damit seine Liebschaft mit Kreusa geheim bleibe und Jon anständig versorgt werde. In erster Morgenfrühe tritt Jon aus dem Tempel und grüßt die Sonne, deren erste Strahlen die unerstiegenen Gipfel des Parnassos röten, schickt die Tempeldiener, Wasser aus dem kastalischen Quell zu schöpfen, und singend sprengt er dann mit dem heiligen Naß die Stufen des Heiligtums und kehrt sie mit Lorbeerzweigen. Dann greift er zum Bogen und verjagt mit kindlich ernstem Eifer Adler, Schwan und die Vögel, die unter dem Tempelsims Halme zum Nestbau schleppen. Sonnenaufgang und Morgenfrische, Reinheit und Heiterkeit.

169. Theseus zerrt den erschlagenen Minotauros aus dem Labyrinth, Athene. Innenbild einer Schale des Aison in Madrid um 420/15. (Nach Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Nr. 1730.)

Wo gibt es in antiker Dichtung ähnliches? Und wo diese Anmut des halb kindlich spielenden, halb heilig ernsten Tempeldienstes? Während Jon noch fröhlich seinem harmlosen Dienste nachgeht zieht der Chor, Kreusas Dienerinnen, auf, aber nicht mit feierlichem Sang, sondern neugierige Mädchen sind es auf der Reise, die staunend die große Sehenswürdigkeit betrachten und die Bilder des Apollotempels deuten und bald den freundlichen Jungen ausfragen, der mit der Würde des Tempelhüters ihnen Auskunft gibt. Inzwischen ist Kreusa hinzugetreten. Das strahlende Heiligtum ihres Verführers überwältigt sie, stumm bricht sie in Tränen aus. Welch feiner Zug und wie ergreifend muß das auf der Bühne wirken! Zum ersten Mal ist das stumme Spiel hier angewandt. Ich wüßte auch kein anderes Beispiel aus der Antike. Erst moderne Dichter haben es recht zu gebrauchen gelernt. Mit jener höchsten Kunst, die sich zur Natur vollendet, hat es Euripides benutzt, unsere Herzen der unglücklichen Frau zuzuführen und zugleich Jons Mitleid zu erwecken, und ihn in unbewußter Sympathie zur nicht geahnten Mutter hinzuwenden. Es entspinnt sich eine Szene von unbeschreiblichem Reiz. Kreusa überwindet nach kurzem schmerzvollem Ausbruch ihre Tränen, lenkt ab und gibt willig dem neugierig Fragenden Auskunft über sich, ihr erlauchtes Geschlecht, ihre stolze Heimat, den Zweck ihres Kommens. Der gute Junge bedauert innig ihr glückloses Glück, als er von ihrer Kinderlosigkeit hört, 'die Apollon kennt', und wird dann von Kreusa ausgefragt, die sich immer inniger zu ihm hingezogen fühlt. Als sie hört, daß er ein mutterloser Findling ist, tut sie ihm unter dem Vorwande, von einer Freundin zu sprechen, ihr eigenes Schicksal kund, Apolls Vergewaltigung, die heimliche Geburt und Aussetzung des Kindes, sein Verschwinden, und dann ihre Absicht, den Gott um den Verbleib dieses Kindes zu fragen. Tiefes Mitleid erfüllt Jon mit dieser armen Mutter. Er ahnt nicht, daß die seine vor ihm steht, und ihm seine eigene Geburt erzählt hat. Und Kreusa wieder fühlt aus eigener Qual das Leid des Weibes nach, das ihn geboren und ausgesetzt, nicht ahnend, daß sie sich selbst bemitleidet und daß sie ihrem Sohne ins Auge sieht. Noch ein anderes bewegt den Jüngling, das Unrecht des Mannes, das er so tief empfindet, da er an diesem Frauenschicksal und seinem eigenen sieht, wie viel Schmerz und Entbehrung es über die Unschuldigen bringt. Aber als Tempelhüter erklärt er der Kreusa, nicht darum dürfe sie das Orakel befragen, da Apollon in seinem Heiligtum sich nicht selbst überführen könne, nicht enthüllen werde, was er verheimlicht wünschen müsse. Die Exposition wird vollendet durch Hinzutreten des Xuthos, der hoffnungsfreudig das Orakel betritt, da ihm eben die Weisung geworden ist, er werde nicht kinderlos von dannen gehen. Jon allein gelassen — hier ist einmal ein wirklicher Monolog — denkt den Äußerungen Kreusas nach, hinter denen er Unausgesprochenes ahnt. Doch schüttelt er das ab. Aber als er wieder an seinen Dienst gehen will, packt ihn von neuem das Unrecht Apolls und kindlich schulmeisterlich hält er es ihm vor. Nach einem Gebet des Chors um Kindersegen für sein Fürstenhaus tritt Xuthos aus dem Tempel. Mit stürmischer Zärtlichkeit begrüßt er den Jon als seinen Sohn; denn Apollons Orakel hatte ihm den Ersten, den er treffen werde, als seinen Sohn gewiesen. Jon aber in scharfem Kontrast zur Sympathie, die ihn zur nicht geahnten Mutter vom ersten Sehen an innig hingezogen hatte, springt vor Xuthos Liebkosung zurück, schilt ihn wahnsinnig und legt, sich seiner zu erwehren, den Bogen an. In jagender Hast erfragt er das Orakel, das er nur zögernd anerkennt, und erfährt schließlich vom dunkel sich erinnernden Xuthos, daß dieser schon einmal in Delphi gewesen

und eine Bakchantin umarmt habe, von der Jon dann wohl geboren und ausgesetzt sei. Nun erkennt Jon Xuthos als Vater an, aber nur desto tiefer quillt Sehnsucht nach seiner Mutter in ihm auf. Dem Plan des Xuthos, ihn nach Athen zu führen und die Königsherrschaft zu vererben, widersetzt er sich mit zarter Rücksicht auf die kinderlose Kreusa, die er nicht kränken mag, und bittet, ihn in Delphi zu lassen. So will ihn denn Xuthos zunächst nur als Gast ausgeben und jetzt mit ihm bei einem Freudenmahle sein Glück feiern.

Diese Xuthosszene, dramatisch wirksam, wirkt doppelt durch den Gegensatz und die Parallelität zur Kreusaszene. Diese geht piano andante, jene hebt presto fortissimo an. Nähert hier ein ahnungsvoller Trieb der Natur Mutter und Sohn zu innigem Verstehen, so stößt dort die unerwartete Liebesbezeugung des Xuthos den Jüngling ab, und erst göttliche Offenbarung zwingt den Widerstrebenden in ein kühles Verhältnis zum aufgedrungenen Vater. Hier sehen wir Kreusa trotz langer Jahre nur von dem einen Gedanken an ihr verschollenes Kind und die Vergewaltigung des Gottes erfüllt, dort muß Xuthos mühsam aus dunkler, längst vergessener Erinnerung ein flüchtiges Abenteuer ausgraben, dem ja wohl ein Kind entsprossen sein könnte; von dem Weibe, das er damals umarmt, weiß er nichts mehr, nie hat er ihrer gedacht. Schließt die Kreusaszene mit doppeltem Vorwurf der Mutter und des Sohnes wider den treulosen Vater, so endet die Xuthosszene mit dem wiederholten Sehnsuchtsausdruck des Sohnes nach seiner verratenen, nie gekannten Mutter.

Der Chor war Zeuge bei Jons Adoption auf Apollons Befehl. Er verrät sie seiner Herrin. Zum zweiten Mal von ihm schmählich betrogen enthüllt sie nun endlich den Ihren das lange gehütete Geheimnis. An diesem Kardinalpunkt hat Euripides die Musik herangezogen, die Wirkung zu erhöhen. Er läßt Kreusa ihr Geständnis in einer großen Arie singen. Ihr alter Vertrauter — diesmal war die Männlichkeit dieser Rolle nötig — hetzt sie auf, die ihr und ihrem Königshause angesonnene Schmach durch Jons Vergiftung beim Festmahl abzuwehren, die er selbst übernimmt. Während der Chor um Gelingen betet, ist der Anschlag versucht und mißglückt. Ein Bote erzählt trotz drängender Gefahr wie üblich in prächtiger Breite, wie der Alte beim Festmahl dem Jon den vergifteten Trunk gereicht, wie dieser ihn eines üblen Vorzeichens wegen auf den Boden gegossen, Tauben, die von ihm nippten, tot umgefallen seien, und wie der Alte des Mordversuches überführt sei, Kreusa als Anstifterin und Spenderin des Giftes verraten und die Delphier sie zum Steinigungstode verurteilt haben. Alsbald stürzt Kreusa herbei. Von Jon mit blankem Schwert verfolgt sucht sie Schutz auf Apollons Altar. Dazwischen tritt die Pythia. Vom Gott getrieben bringt sie das Kästchen, das sie mit Jon gefunden hatte: es soll ihn auf die Fährte seiner Mutter führen. Kreusa erkennt es, verläßt den Altar. Jon will sie greifen lassen. Doch sie sagt ihm den Inhalt des Kästchens, und überwältigt erkennt er in Kreusa die Mutter. Rasch vereint jauchzen sie ihre Freude aus. Doch als sie Apollon als seinen Vater nennt, nimmt er sie beiseite und mit derselben kindlichen Naivität, mit der er im ersten Akt dem Gott sein Unrecht vorgehalten hatte, redet er der Mutter zu, sie möge nicht den Gott vorschützen, ihren Fehltritt eingestehen und den wahren menschlichen Vater nennen. Er glaubt der Mutter nicht und will Apollon selbst befragen. Da erscheint Athene, dem Bruder das Geständnis zu ersparen, voll göttlichen Glanzes über dem Tempel in der Luft, klärt das Geheimnis auf und verkündet, daß Jon der Stammvater der Jonier werden soll.

Jon gehört zu den Spätwerken des Euripides. Sicher nach 420, wahrscheinlich sogar erst nach 415 ist er abgefaßt. Der Fortschritt in der dramatischen Technik gegenüber der Medea und Hekabe ist augenfällig. Sie ist meisterhaft gehandhabt in der Verknüpfung der verschiedenen Motive, der verwickelten und doch einheitlichen Handlung, der anhaltenden Spannung, der wirkungsvollen Kontrastierung der Szenen und Figuren, der feinen Charakteristik von Mutter und Sohn, der tiefen und zartsinnigen Seelenkunde, der wohl gelungenen Mischung von lebendigster Wirklichkeit und phantastischer Romantik. Dazu geht ein erquickender Hauch jugendlicher Frische von diesem unvergleichlich gezeichneten unschuldig knabenhaften Jüngling aus. Das hat ein siebzigjähriger Greis gedichtet! Merkwürdig genug hat dies Drama trotz alledem und trotz seiner literargeschichtlichen Bedeutung nicht den gebührenden Ruhm, nicht einmal die gleiche aufmerksame Behandlung wie andere, geringere Tragödien gefunden. Goethe aber hat es hoch geschätzt und bis an sein Ende studiert und geliebt.

Wie Euripides in der Medea und Hekabe Frauen aus tiefstem weiblichen Empfinden heraus zu heroischer Größe gestaltet hatte, so hat er in seinem Hippolyt von 428 die verzehrende

Sehnsucht verschwiegen schwälender Frauenliebe mit der gleichen Meisterschaft dargestellt, auch hier ein Entdecker. Es ist interessant, daß er zu dieser Zartheit erst durch einen bösen Mißerfolg geführt ist. Sein erster Hippolyt war durchgefallen, weil er da diese Phaidra sich selbst dem geliebten Stiefsohn hatte antragen lassen. Nun hat er das Stück derart umgearbeitet, daß die alte Vertraute ihr das ängstlich bewahrte Geheimnis entreißt und mit wohlgemeinter Gemeinheit den Hippolyt in die Arme ihrer Herrin zu bringen sucht. Der keusche Jüngling ist der Held des Stückes. Aber nicht seine herbe Sprödigkeit, nicht sein unschuldiger Tod, den er erleidet, weil er sein gegebenes Wort auch der Buhlerin nicht brechen mag, haben das Stück zu seiner ungeheuren Wirkung gebracht, Epoche macht es in der Weltliteratur durch die erste Darstellung der Liebe, die gegen den Willen die Seele packt und sie unwiderstehlich beherrscht. Hier wirkt sie sich noch aus in dem alten, öfter auch in der griechischen Literatur schon angewandten Potipharmotiv. Aber stets war da nur die sinnliche Begehrlichkeit des üppigen Weibes betont und nur nebenher als Hilfsmittel verwandt, stets das Interesse dem keusch die Versuchung abwehrenden Jüngling und der verleumderischen Rache der Abgewiesenen am Unschuldigen zugewandt. So wars eine rechte Männergeschichte. Auch Euripides hat diese festeingewurzelte Tendenz des Motivs beibehalten, aber durch das Anstandsgefühl der Athener, die sich eine attische Königin als Buhlerin auf offener Bühne nicht hatten gefallen lassen, wurde er veranlaßt, die Geschichte mehr von der weiblichen Seite her zu betrachten. Das führte ihn dazu, Phaidra zum Opfer elementarer Leidenschaft zu machen. Diese Aufgabe, darzustellen, wie sie mit Aufbietung der ganzen Kraft ihrer Ehrbarkeit gegen sie bis zur physischen Krankheit ringt, packte ihn so stark, daß er auf sie mehr Kunst und Raum verwandte, als dem ursprünglichen Plane des Stückes und seiner Einheitlichkeit dienlich war: Phaidra wurde neben Hippolyt zur Heldin und, da ihre Empfindung menschlicher und hinreißender ist, als die kühle Unnatur des spröden Jünglings, hat ihre Gestalt den Sieg davongetragen. Diese Wirkung zeigte sich alsbald. Sophokles, der den Stoff aufnahm und wetteifernd neu bearbeitete, hat sein Stück Phaidra genannt, scheint also trotz engen Anschlusses an seinen Vorgänger — mehr lehren die kümmerlichen Bruchstücke nicht — sie zur Hauptfigur gemacht und dadurch dem Drama eine größere Einheitlichkeit gegeben zu haben. Überwunden hat er Euripides nicht: er war kein Frauendichter. Seine Phaidra ist verschollen, Euripides' Hippolyt ist weit über das Altertum hinaus lebendig wirksam geblieben in der unübersehbaren Reihe der Dichtungen, denen er diesen neuen Weg gewiesen, indem er die Liebe als solche zum Gegenstand künstlerischer Darstellung machte.

Am Ende seiner Laufbahn 412 in seiner Andromeda, die nur aus kleinen Bruchstücken und der Parodie ihres ersten Teils in den Thesmophoriazusen des Aristophanes kenntlich ist, hat Euripides noch das Motiv angeschlagen, das in aller Folgezeit das beliebteste der Poesie geworden ist, die Entzündung gegenseitiger Liebe in zwei jungen unverdorbenen Menschen. Andromeda, einem Meerungeheuer zur Beute ausgesetzt und von Perseus durch siegreichen Kampf mit ihm erlöst, war ältere Sage, auch dramatisch schon behandelt, sicher von Sophokles; eine Heldentat wie sie sich für Heroen ziemte, an sich wert genug und schon durch das Dasein des Ungeheuers genügend motiviert. Euripides aber motivierte sie durch Liebe. Sie entflammt Perseus beim ersten Anblick der Jungfrau, die 'wie ein Marmorbild von Künstlerhand über der Meeresbrandung' steht. Er spricht sie an, sie schweigt. Mitleidig dringt er in sie, da fleht sie ihn um Rettung an, und als er um Dankeslohn bittet, gibt sie sich ihm hin 'als Sklavin oder Gattin', und mit inbrünstigem Gebet an Eros stürzt sich Perseus in den Kampf gegen das nahende Ungeheuer.

170. Andromeda am Fels gefesselt zwischen ihrem Vater Kepheus, Hermes, Aithiopierin links und ihrem Befreier Perseus und Aphrodite rechts. Attischer Krater um 410 im Berliner Museum. (Nach Archaeol. Jahrb. XI Tfl. II.)

Die phantastische Romantik dieses Stoffes, die die Sage vom beflügelten Gorgotöter Perseus darbot, hat Euripides in seiner Andromeda mit allen Mitteln zur Geltung gebracht. Der Zuschauer sah bei Beginn des Stückes die Jungfrau am Felsen gefesselt und bald durch die Lüfte Perseus auf seinen Flügelschuhen heranschweben. Im weiteren Verlauf hat der Held seine schwer gewonnene Braut verteidigend die Übermacht seiner Feinde mit dem alle versteinernden Gorgonenhaupt zunichte gemacht. Diese Neigung zur Phantastik und gewaltsam übernatürlichen Eingriffen zeigt sich in vielen Euripideischen Tragödien. Das Zauberkleid und der Helioswagen der Medea, die drei Wünsche des Theseus, deren letzter seinem unschuldigen Sohn den Tod durch einen dem Meer entstiegenen Wunderstier bringt, der von Göttern in eigener Gestalt höchst anschaulich dem Herakles eingeblasene Wahnsinn, der Tod, der das Haus der Alkestis beschleicht, Bellerophon auf seinem Flügelroß zum Himmel fahrend, Helena in der gleichnamigen Tragödie als Trugbild und in leiblicher Wirklichkeit und im Orest mitten im Stücke aus dem Palast zu den Göttern entrückt, Dionysos das Haus des Pentheus erschütternd und Feuer aus Semeles Grab hervorschlagend und die Weiber verwirrend, daß sie den eigenen Sohn und Bruder als Löwen zerreißen, die vielen Göttererscheinungen hoch über dem Haus in den Lüften — in Übermenge liefern seine Tragödien Beispiele. Auch darin steht er in scharfem Gegensatz zu Sophokles. Dieser hat dergleichen fast ganz verschmäht und wenn er es anwandte, so hat er es eher verdeckt, als hervorgehoben. Er zog es vor, die Verwickelungen aus sich selbst zu Ende zu führen. Das Unheimliche, Gespensterhafte, Zauber und Wunder liebte nicht dieser Mann mit der reinen Stirn, auf der Klarheit und Heiterkeit wohnten. Und doch wird er, der altgläubige Verehrer überkommener Religion eher an übernatürliche Eingriffe der Götter geglaubt haben, als der zweifelnde Rationalist Euripides. Dieser sah aber in Spuk und Wundern, die Volksglaube und Sage boten, durch nichts zu ersetzende Mittel starker theatralischer Wirkung und so hat er sie nach dem Vorgang des Aischylos, der in den Persern und der Orestie mit großartigem Erfolg starken Gebrauch von ihnen gemacht hatte, gern und mit nicht geringem Erfolg angewandt, den ihm die hoch gesteigerte Bühnentechnik noch erleichterte und vergrößerte.

171. Marmorkopf einer alten Frau um 410 im Britischen Museum.
(Nach Röm. Mitteilg. XXVII Tfl. 2.)

Wie sehr Frauen und Frauenschicksal Euripides beschäftigt haben, zeigt sich noch in vielen anderen seiner Tragödien. Gern stellt er Frauen in den Vordergrund oder gibt ihnen sympathische Rollen. Auffallend viele seiner Stücke tragen Frauennamen. Die Fähigkeit mit zu leiden ist seine hervorragende Eigenschaft, sie machte ihn zum 'tragischsten' der Tragiker. So empfand er auch tiefer noch als Frühere das Entsetzliche des Krieges: gibt er Männern neben Mühsal und Tod und Wunden höchstes Kraftgefühl und die Begeisterung unbedingter Hingabe, so tragen seinen Jammer und seine Folgen die Frauen, die an Kampfesfreude und Siegeshochgefühl kaum Anteil haben. In Hekabe und Andromache hat er das Loos der Gefangenen gezeichnet, in den 'Troerinnen' von 415 das Elend der Besiegten zum ergreifendsten Ausdruck gebracht. Diese Tragödie, das Schlußstück einer troischen Trilogie, ist weniger Drama als ein Stimmungsbild mit lyrischen und szenischen Mitteln — Euripides greift bewußt auf Aischylos' Kunst zurück —, eine große Klage und Anklage wider den Krieg, aufgeführt, als die Athener sich aufmachten, den Krieg nach Sicilien zu tragen und den Westen zu unterwerfen, die erste und großartigste Pazifizistenpropaganda. Gefangene Troerfrauen bilden den Chor und singen einen Kranz schöner Lieder über Troias Glück und Untergang. Auf ihre greise Königin, nun Mitsklavin, häuft sich der Jammer: ihre Töchter werden ihr entrissen, die jungfräuliche Phoibosprophetin Kassandra dem Agamemnon zur Kebse gegeben, Polyxena an Achilleus' Grab geopfert, ihr Enkel, Hektors und Andromaches Sohn, wird an Troias Mauer zerschmettert, die Vaterstadt stürzt in Flammen zusammen, aber die Anstifterin alles Unheils, Helena, geht trotz Hekabes Anklage ungestraft von dannen und wird in Glanz und Lust wieder an Menelaos Seite leben.

Nicht immer hatte Euripides so gedacht. Auch den Unkriegerischen hatte die Verteidigung des Vaterlandes, der Krieg seines Kulturstaates gegen Spartas Neid und Tücke begeisternd mit fortgerissen. In seinen 'Herakliden' aus dem Anfang des peloponnesischen Krieges weht dieser frische Geist männlicher Kampfesfreude. Die Kinder des Herakles nach Attika geflohen, werden freundlich aufgenommen und gegen den frechen Angriff des Peloponnesiers Eurystheus verteidigt, selbst der greise Jolaos schwingt noch im Manneskampf die Lanze. Aber eine Jungfrau, die Heraklestochter, läßt Euripides das Größte tun: freiwillig opfert sie sich, den Ihrigen und ihren attischen Helfern den Sieg zu sichern. 421 hat er im Erechtheus das noch überboten. Die eigene Mutter gibt freudig ihre Tochter hin, um dem attischen Vaterlande den Sieg zu sichern, und die geht gern in den Tod. Die Feindschaft gegen Sparta findet ihren schärfsten Ausdruck in der 'Andromache'. Die Gattin Hektors, von Neoptolemos, dem sie als Ehrengabe nach Troias Zerstörung zugesprochen ist, Mutter eines Sohnes, wird von dessen unfruchtbarer Gattin Hermione und ihrem Vater Menelaos, dem Spartanerkönig, in Neoptolemos Abwesenheit verräterisch vom Altar gerissen und mit ihrem Kinde zum Tode geschleppt. Nur Achills alter Vater Peleus rettet sie aus den Händen des ebenso roh gewalttätigen und hinterlistig gemeinen wie feig ausweichenden Menelaos. Sogar seine Tochter

läßt er im Stich durch Peleus männliches Auftreten so sehr abgeschreckt, daß ihm plötzlich die Pflicht einer militärischen Maßregelung einer spartanischen Nachbarstadt wichtiger erscheint. Und sie ebenso haltlos wie ihr Vater ist im Begriff, in verzweifelter Angst vor Neoptolemos Hand sich zu legen, als Orest, ihr alter Bewerber, Neoptolemos' Feind, sie bewahrt und wegführt. Der Spartanerhaß, der aus diesem Entwurf schon deutlich, im einzelnen, zumal in der Peleusszene mit heißer Leidenschaft ausgesprochen wird, ist um so bemerkenswerter, als dies Stück in Athen nie aufgeführt ist. Wahrscheinlich ist es gedichtet für einen mit Athen befreundeten Molosserfürsten in Epirus, da es auf die Glorifizierung seiner Abkunft von erlauchtesten Ahnen, Achill und Troias Königen, und die Prophezeiung ewigen Blühens seines Geschlechtes hinausläuft. Im Anfang des peloponnesischen Krieges war also die attische Tragödie und der Ruhm des Euripides bis zu Barbarenfürsten in die unwirtlichen Berge von Epirus gedrungen.

Wieder zeigt sich ein merkwürdiger Gegensatz zu Sophokles. In Sophokles' Tragödien findet sich niemals auch nur eine Anspielung auf Politik und das, was die Gegenwart bewegte. Er hielt das alles fern von seinem Kunstwerk, stellte es erhaben über die Wirrnisse und Kleinlichkeiten des Augenblicks in den großen Zügen reiner Menschlichkeit hin. Was er dem Staate schuldete, das trug er als Soldat und Feldherr, als Beamter und Politiker durch werktätiges Handeln mutig und geduldig ab. Euripides, fernab dem Getöse des praktischen Lebens, fühlte sein Branden in stiller Studierstube und unfähig, sich mithelfend zu betätigen, machte er seinem bedrängten Herzen Luft durch den Mund der Personen seiner Tragödien.

Auch das Intriguenstück, das Euripides in seinem Alter ausbildete, hat er aus dem Charakter der Frau und an Frauenrollen entwickelt. Ihre Waffe gegen die brutale Macht des Mannes ist die List und sie weiß sie, durch die Schule des Lebens zur Schmiegsamkeit und Selbstbeherrschung erzogen, mit allen Künsten der Verstellung besser als der Mann zu handhaben. Schon Aischylos hatte seiner Klytaimestra dies Mittel gegeben, aber recht weiblich weiß es erst Euripides anzuwenden in seiner Medea und Hekabe. Spielt es da nur eine Nebenrolle, so hat er ihm in der Helena und der taurischen Iphigenie breiten Raum gegeben und das Interesse auf die von der Frau erdachte Intrigue konzentriert. In beiden Stücken spielt daneben eine große Rolle unerhoffte Wiedererkennung. Dies Motiv hat der Dichter mit lebhaftem Eifer verfolgt und spannend und rührend ausgebildet. Er bringt zu diesem Zwecke gern einander nächst Stehende, durch Schicksal frühe auseinandergerissen und unbekannt, in höchste Gefahr derart, daß die Schwester den Bruder, Söhne die Mutter oder umgekehrt zu töten in Begriff stehen. Alexandros, die beiden Melanippen, Antiope waren Dramen dieser Art, alle mit verwickelter Handlung auf Spannung angelegt. Das schönste Beispiel gibt Jon. Sie haben außerordentlich lebhafte Nachfolge gefunden, ob in tragischer Poesie können wir nicht sagen, da die nachklassische Tragödie völlig verschollen ist, wohl aber in der neuen Komödie seit Menander, die diese Motive verschlungen mit dem Liebesmotiv in unendlichen Variationen wiederholt.

Stoffhäufung und vielfältige Handlung hat Euripides in seinen alten Tagen überhaupt geliebt. Spielend bewältigte seine Technik schwierigste Aufgaben, aber es ist als wenn in diesen Jahren schwerster innerer und äußerer Unruhen und Sorgen Athens den sensibeln Dichter nervöse Hast getrieben hätte, die ihm nicht mehr Ruhe zur Vertiefung einzelner Probleme ließ. Wie viel Personen, wie viel Ereignisse, Handlungen, Überraschungen bringt er in seinen Phoinissen, vermutlich 409 aufgeführt, und seinem letzten in der Heimat gedichteten Stücke Orestes von 408! Der große Pathetiker und bühnenkundige Dichter zeigt sich aber auch in dieser Fülle und Hast. Jokaste zwischen ihren feindlichen Söhnen, die sie vergeblich zu versöhnen sucht, Orestes, in erquickendem Schlaf von seiner Schwester Elektra behütet, und erwacht wieder geschüttelt von wahnsinniger Gewissensqual, die ihm die Rache-

172. Der eherne Talos zwischen den Dioskuren zusammensinkend unter dem Zauber der Medea links (hinter den Argonauten auf ihrem Schiff), rechts Poseidon und Amphitrite. Attische Amphora um 410 in Ruvo. (Nach Furtwängler-Reicholdt Tfl. 38.)

geister leibhaftig zeigt, sind von ergreifender Wirkung und hinterlassen tiefen Eindruck. In den Phoinissen hat er, um den Aufmarsch des Argiverheeres vor Theben lebendig vor Augen zu führen, Aischylos' einfache Botenmeldung übertrumpfend, den oft nachgeahmten Kunstgriff im Anschluß an die Homerische Teichoskopie erfunden, daß er ihn Antigone vom Dache des Hauses aus beobachten läßt. Die übliche Botenrede hat er im Orest glänzend derart umgestaltet, daß ein Eunuch aus Helenas Gefolge, hoch aus dem Palast herabspringend, in wild erregtem Gesang — es ist die größte Soloarie — den Mordversuch an seiner Herrin und ihre Entrückung schildert. Und mit grandiosem Bühnenbild schließt diese Tragödie: auf dem Dache des Palastes stehen Orest, Pylades, Elektra über ihrer Geisel, Menelaos' Tochter, das Schwert zückend, während drunten ihr Vater vor der verrammelten Tür tobt, von den Verzweifelten droben mit abgerissenen Mauerstücken bedroht, bis über ihnen und über dem Dache hoch in den Lüften Apollon mit der zu den Göttern entrückten Helena erscheint.

Noch aber ist die Vielgestaltigkeit der euripideischen Dichtung nicht erschöpft. Der Bellerophon von 427/6 — sein Verlust ist besonders schmerzlich — scheint mit seinen starken Zweifeln und Angriffen gegen die Götter des Volksglaubens ein übermenschlich himmelstürmendes Streben im Helden verkörpert zu haben, der auf dem von ihm gezähmten Pegasos

zu den Göttern aufzusteigen versuchte, aber von ihm kläglich abgeworfen als Krüppel endete. Doch den tiefen Sinn, den der Dichter der Sage gab, ahnen wir mehr, als daß wir ihn fassen können. Die Handlung bleibt ganz unklar. Hier stand der berühmte Vers: 'Was soll das Klagen? Menschliches hab ich erlitten.' Ein anderes Männerschicksal gibt sein Herakles; der sieggewohnte und siegesfrohe Draufgänger wird von Götterhand mit Wahnsinn geschlagen und über unbewußte Greueltat verzagt er am Leben. Äußerst wirksam sind die drei großen Bilder dieser Tragödie: zuerst das oft schon angewandte Motiv der am Altar Schutz suchenden Frau und Kinder des Herakles hilflos einem grausamen Tyrannen preisgegeben, in äußerster Not vom Helden gerettet; dann zum Entsetzen des Chors der Wahnsinn in eigener Person von der Dienerin der Hera in sein Haus hinabgeschickt — so hatte Euripides in der Alkestis den Tod ins Sterbehaus treten lassen; endlich Herakles zwischen den Leichen der von ihm erschlagenen Lieben unter den Trümmern seines Hofes aus der Betäubung erwachend, eine Wiederholung des Sophokleischen Bildes, das Aias zwischen umgebrachten Tieren zeigte. Trotz alledem kann sich an tragischer Wirkung der Herakles mit dem Sophokleischen Oidipus nicht messen, er steht auch an Einheitlichkeit und hinreißender Kraft hinter Stücken wie Medea, Hekabe, Jon zurück. Schön aber und neu ist der Schluß, wie der Held den Freund dem Leben wieder gewinnt. Auch seine Elektra, mit der er Sophokles übertreffen und Aischylos meistern wollte, erreicht beide nicht. Am besten ist ihm hier die Klytaimestra gelungen mit der inneren Unsicherheit des schlechten Gewissens und dem doch unaustilgbaren Restchen von Mutterliebe und weiblicher Güte. Und wirksam ist sie kontrastiert schon in der Pracht ihres Aufzuges gegen ihre Tochter Elektra, die mit der Armut ihres bäuerlichen Scheingatten kokettiert; aber unerträglich wird dieser Kontrast durch die herzlose Härte der Elektra, die das heiligste menschliche Gefühl der Mutterliebe mißbraucht, um sie in die Falle zu locken, und dann selbst mit dem Bruder den Mord vollzieht. Mit solchem Weibe erstirbt jedes Mitgefühl und es wird auch nicht wieder erregt durch die Reue, die es plötzlich nach geschehener Tat wie ihren Bruder niederschmetternd überfällt. Besonderes Interesse hat das Stück durch den energischen Realismus, mit dem Euripides im bewußten Gegensatz zu seinen Vorgängern und sie zu verbessern bestrebt, den Stoff umformt, um die ganze Situation möglich, die Erkennung des Orest und der Elektra, die Überlistung des Aigisth und der Klytaimestra und ihre Ermordung durch zwei Männer und ein Weib trotz all ihrer Wachen wahrscheinlich zu machen. Doch hier zeigt sich deutlich wie selten ein Geheimnis künstlerischer Wirkung: realistische Darstellung hebt sie nicht, sondern verringert sie; das großzügige, alle Nebendinge nur andeutende Freskobild eignet der Bühne.

Wieder als ein anderer zeigt sich Euripides in seinen postumen Bakchen, die er mit dem, man möchte sagen bürgerlichen Trauerspiel der aulischen Iphigenie im höchsten Alter am makedonischen Königshof gedichtet hat. Da ist kein Realismus, Wunder häufen sich und ein rasender Taumel bakchischer Begeisterung, bis zum wildesten Wahnsinn gesteigert, braust, nur einmal leicht gedämpft durch rationalistische Mythendeutung, von Anfang bis zum Schlusse in erregten Reden und rauschenden Chören.

Dionysos selbst zieht ein in die Stadt seiner Mutter Semele, reißt die verzückten Weiber hinaus in die Berge zu orgiastischen Feiern, der greise Teiresias und der alte Kadmos nehmen den Thyrsos, aber Pentheus der König stemmt sich gegen den neuen Kult und verfolgt die Gläubigen. Der Gott, von ihm eingekerkert, sprengt die Fesseln, läßt Feuer aus Semeles Grab aufschlagen, zertrümmert das Haus und führt schließlich den Pentheus in Bakchantentracht hinaus, die Weiberorgien zu sehen. Da zerreißen sie ihn und sein blutendes Haupt als Trophäe schwingend stürmt Autonoe, seine Mutter, daher. Ein schauerliches Drama, so fern und fremd griechischem Maßhalten, wie kein anderes. Im Barbarenlande ist es ent-

standen, zwischen den unwirtlichen Bergwäldern Makedoniens, wo Euripides den thrakischen Orgiasmus noch in seiner ungezügelten Wildheit kennen lernte. Den Barbaren hat es auch besonders gefallen. Als im Jahre 53 die Siegesbotschaft von der Vernichtung der Römischen Legionen bei Carrhae zugleich mit dem abgeschnittenen Haupte des Crassus die Könige der Parther und Armenier erreichte, ergriff es der Schauspieler Jason, der gerade den Triumphgesang der Autonoe dem Hofe vortrug, und schwang es statt des Pentheuskopfes den jauchzenden Barbaren entgegen. Daß Euripides noch im letzten Jahr seines langen Lebens diese wilde orgiastische Religiosität in ihrer fremden Eigenart aufzufassen und darzustellen vermochte, ist das erstaunlichste Zeugnis für die frische Beweglichkeit und Empfänglichkeit seines vielseitigen und unermüdlich lernbegierigen Geistes. Nicht aber ist es ein Zeugnis, wie neuere Gelehrte vermuteten, daß er, der zweifelnde Grübler, schließlich doch noch ein gläubiger Dionysosverehrer geworden sei. Diese Sage war ihm Stoff zur künstlerischen Gestaltung wie alle anderen, und als rechter Dichter wußte er sich auch in ihre Stimmung zu versetzen. Gläubig war er nie, weder im Sinne des Sophokles noch in dem des Aischylos, doch Gottesbewußtsein trug er in sich wie alle großen Künstler und Denker, zu tief aber war es, als daß ihm die Religion seiner Zeit hätte genügen können. Daraus hat er kein Hehl gemacht und oft genug seinen heroischen Personen seine modernen Gedanken in den Mund gelegt.

Er war erfüllt und innerlich erregt von der großen Bewegung, die damals die Geister befreiend die Jugend Athens ergriff, rücksichtslos altheilige und unerschütterlich scheinende Vorstellungen niederriß und chaotisch gärend ungestüm neue Wege des Erkennens, neue Formen des Lebens suchte. Das war es, was die Masse seiner Zeitgenossen abstieß, das war es, was schon im Anfang des Peloponnesischen Krieges ihm die fortschrittliche Jugend gewann und ihm die Zukunft sicherte. Seinen großen Nebenbuhler Sophokles, hinter dem er im Leben fast immer zurückblieb, hat er im Tode weit übertroffen. Überall bei Griechen und Barbaren und das ganze Altertum hindurch sind Euripides' Tragödien aufgeführt, gelesen, übersetzt. Neunzehn Stücke sind unter seinem Namen erhalten, je sieben nur von Sophokles und Aischylos, und die Reste antiker Euripidesexemplare, die der trockene Sand Ägyptens erhalten hat, bestätigen, wie unvergleichlich lebhafter das Interesse an ihm als den beiden anderen war. So hat er, 'der Tragiker', wie man ihn nannte, auch auf die Neuzeit, zunächst durch Seneca's Vermittelung, dann selbst stark eingewirkt, Sophokles trat so zurück, daß er in Bayles Kritischem Lexikon 1697, vervollständigt 1740, fehlte und erst durch Lessing die erste Biographie erhielt. Die Seelen öffnete ihm erst die deutsche Renaissance Winckelmanns und Goethes, und Aischylos ist noch später wieder aufgelebt. Diese Dichtungen hatten dasselbe Schicksal wie die griechische Plastik: Verständnis und Liebe für Pheidias' ruhige Hoheit und die Frühlingsfrische archaischer Kunst kam der Neuzeit erst, als sie für Sophokles und Aischylos reif wurde.

Wir Heutigen müssen bei Euripides gerade von dem, was ihm den großen Ruhm verschafft hatte, Einiges mit etlicher Mühe überwinden. Das Vordrängen philosophischer Spekulation, die sich häufig genug rationalistisch gibt, und seine viel bewunderte dialektische Gewandtheit und Freude an kontradiktorischer Behandlung allgemeiner Themen lassen uns kühl, lenken zu reiner Gedankenarbeit ab und beeinträchtigen die poetische Stimmung. Uns fehlt die Freude am dialektischen Spiel und meist auch das Interesse an diesen Problemen, die uns gelegentlich selbst ebenso wie ihre Behandlung banal vorkommen. Um Euripides zu genießen und ihm als Künstler gerecht zu werden, müssen wir an solche Stellen, die selten in einer seiner Tragödien fehlen, geschichtlichen Maßstab anlegen oder von ihnen absehen.

Noch ein zweites erschwert es uns, seinem Werk ganz gerecht zu werden. Es fehlt die Musik. Das kleine Stückchen musikalischen Satzes aus dem Orest, das sich erhalten hat, kann uns keine genügende Vorstellung bieten. Aber auch wenn wir mehr hätten, würden wir schwerlich zu dieser Musik in ein anderes als gelehrtes Verhältnis treten. Und doch muß sie stark gewirkt haben und gegenüber der älteren neue und packendere Ausdrucksmittel angewandt

haben. In hellenistischer Zeit wurden sogar Musikstücke, Soloarien und Duette von Solisten und Chor, aus seinen Tragödien ausgelöst allein vorgetragen. Den Chorgesängen des Aischylos und Sophokles ist das nicht geschehen. Nun ist keine Frage, daß die Euripideischen Musiktexte als Dichtungen fast durchgängig weit hinter den Chorliedern jener zurückstehen, und so erscheint uns ihre Bevorzugung unverständlich. Die Erklärung liegt eben in der Musik. Auf sie hatte Euripides den Wert gelegt, auf sie seine Kunst gerichtet, der dichterische Ausdruck stand ihm dagegen zurück. Deshalb erscheinen uns die Texte mancher seiner Chöre und leidenschaftlichen Arien nun gar im Vergleich mit der Pracht des Aischylos und Sophokles dürftig. Sie wirken durch Wiederholung unwichtiger Worte öfter leer und frostig.

Ergänzt muß das Bild des Tragikers werden durch seine Satyrspiele. Euripides empfand, wie auch Sophokles, den nur durch Kult und Gewohnheit noch erträglichen ithyphallischen Aufzug des Satyrnchors störend und hat in der 438 statt des Satyrspiels eingesetzten Alkestis ihn durch einen üblichen ernsten Chor ersetzt. Nur in der burlesken Szene des trunkenen Herakles hat er eine Konzession an das Lachbedürfnis der Zuschauer gemacht. Doch er drang nicht durch. Ein Satyrspiel als Abschluß jeder tragischen Trilogie wurde doch weiter gefordert, aber das Satyrnkostüm, wie das nach einem Votivgemälde für ein gekröntes Satyrspiel vom Ende des V. Jahrhunderts kopierte Neapeler Vasenbild (Taf. IV) zeigt, wurde doch sehr viel dezenter. Daß sogar noch der alte, schwermütige Euripides auch dieser Aufgabe gewachsen war, zeigt uns sein Kyklop etwa aus der Zeit um 420—410, das einzige unversehrt erhaltene Stück dieser Gattung. Es war nicht mehr originell, daß er die Satyrn unter Führung des alten Silen dem wüsten Kyklopen gesellte, dem sie in seiner Viehwirtschaft zur Hand gehen müssen. Aber mit fröhlichem Humor hat er ein bühnenwirksames Stück geschaffen. Ebenso faul und großmäulig wie feige und verschlagen verraten sie dem Odysseus ihren Herrn für einen Trunk Wein und alsbald dem Kyklopen den Odysseus, überlassen ihm die Gefahr und nehmen den Lohn. Der dumm tölplige Riese ist mit derbem Humor gezeichnet, der seinen Höhepunkt erreicht, als er schwer trunken den alten Silen päderastisch attakiert. Die Chorgesänge sind nach volkstümlichen Weisen gestaltet.

Unausgeglichen, gärend unruhig, gelegentlich stillos ist das Werk des Euripides, aber unerschöpflich ist es an Gedanken, an seelischer Vertiefung, an künstlerischen Entdeckungen. Er hat das Loos so vieler Neuerer erfahren. An Inhalt und Form strebt er hinaus über das Ererbte, als Fessel empfindet er es, vermag sie aber, so sehr er rüttelt, nicht zu sprengen. Ein Bahnbrecher war er, aber er fand keinen Nachfolger, der diese neue Bahn nun frei zum hohen Ziele vollendete. Agathon begann in den letzten beiden Jahrzehnten des V. Jahrhunderts sie fortzusetzen, er verwies den Chor aus dem Drama in die Zwischenakte, sah sogar von der Heldensage ab und erfand sich selbst frei einen Stoff, aber er erlahmte bald. Die neue Komödie hat sich Euripides' Errungenschaften zunutze gemacht, aber einen Tragiker hat die Antike nach Euripides nicht mehr hervorgebracht, so viele auch Tragödien noch gedichtet haben.

Überliefert sind 18 Stücke des Euripides. Ihre zeitliche Folge ist etwa diese: Alkestis 438 an Stelle eines Satyrspiels, Medea 431, Herakliden, Hippolytos 428, Andromache, Hekabe, Schutzflehende = Hiketides (die Mutter der sieben vor Theben gefallenen Argiver Helden in Eleusis), Herakles, Troerinnen 415 (Schlußstück einer troischen Trilogie: Alexandros, Palamedes, Tr.), Jon, Elektra, Taurische Iphigenie, Kyklop (Satyrspiel), Helena 412, Phoinissen (Bruderkampf der Oidipussöhne), Orestes 408, Bakchen und Aulische Iphigenie nach des Dichters Tode aufgeführt. Das 19. unter Euripides' Namen überlieferte Stück Rhesos ist von einem späteren Dichter etwa um 370. Dazu zahlreiche, z. T. große Reste verlorener Tragödien bei Nauck, Fragmenta tragic. Graec. und v. Arnim, Supplementum Euripideum. Texte von Nauck, G. Murray (Oxford 1902ff.).

173. Fries am Niketempel auf der Akropolis zu Athen um 415.
(Nach Brunn-Bruckmann Tfl. 118.)

Deutsche erklärende Ausgaben von Hartung, Leipzig 1848ff., der Medea von J. v. Arnim², Berlin 1886, der Iphigenie Taur. und Bakchen von E. Bruhn, 1891 und 1894, des Hippolyt und des Herakles², (Hauptwerk und beste Einführung) von U. v. Wilamowitz, 1891 und 1895. — Sept tragédies d'Euripide von H. Weil (Hipp. Hekabe, Iphig. T. et Aulid., Medea, Alkestis, Orest), Paris 1879, öfter aufgelegt.

Deutsche Übersetzungen von Donner 1876; des Hippolyt, der Schutzflehenden ('der Mütter Bittgang'), Herakles, der Alkestis, Medea, Troerinnen, Bakchen, des Kyklop mit Einleitungen von U. v. Wilamowitz, 'Griech. Tragödien' I, III, IV, Berlin seit 1899, öfter aufgelegt; der Medea von Demmler 1924.

2. DIE KLEINEN TRAGIKER

Wir machen uns leicht einen zu hohen Begriff von der Tragödie des V. Jahrhunderts, bedenken nicht immer, daß nur Meisterwerke der Meister erhalten sind. Auch ihre Stücke haben gewiß nicht alle auf gleicher Höhe gestanden. Daß die Menge der Tragiker, die mit ihnen und einander alljährlich um die Preise an den großen Dionysien und Lenaien rang, gegen sie zurückstand, müssen wir dem Urteil des IV. und III. Jahrhunderts glauben, und doch wird manch tüchtiges Stück auch von ihnen gedichtet sein. Gern hätte man ein oder das andere zur Vergleichung, z. B. eine von den Tragödien, mit denen Philokles den König Oidipus des Sophokles überwand, wenn er damals nicht eine Trilogie seines Oheims Aischylos wieder aufgeführt hat. Oder des Iophon, dem freilich Aristophanes nicht viel zutraute ohne die Hilfe seines Vaters Sophokles. Die ungeheure Produktion — allein die Dionysien erforderten jährlich 9 Tragödien und 3 Satyrspiele — war nur möglich bei fest ausgebildetem Stil und bedenkenloser Wiederverwendung derselben Stoffe, Motive, Situationen, die sogar in den wenigen erhaltenen Dramen der Meister wahrnehmbar ist. So dürfen wir annehmen, daß die Art der kleinen Tragiker sich nicht wesentlich von der der drei großen unterschieden haben wird. Bemerkenswert ist, daß auch Nichtathener, wie der Arkader Aristarch, Achaios von Eretria, Ion von Chios, auch Dithyrambiker, in Athen konkurrierten.

Eine Vorstellung können wir von keinem und von keinem ihrer Stücke gewinnen. Einen Begriff gibt auch nicht der Bearbeiter des aischyleischen Prometheus frühestens in den zwanziger Jahren, dessen Werk das Original verdrängt hat. Er hat die mächtigen Chorgesänge verkleinert oder durch moderne Neubildungen, wie die kommatische Parodos ersetzt und mittelst Flugmaschine und Versenkung großartige Bühneneffekte eingearbeitet.

Der interessanteste ist Agathon, der 416 an den Lenaien den ersten Sieg errang, aber schon um 407, wie Euripides zum König Archelaos nach Makedonien ging, weniger durch seine dem Rhetor Gorgias abgelauschten klangschönen Sprachkünste, die Platon noch im Symposion zu kritisieren nötig fand, und seine moderne Musik, als durch tiefgreifende Neuerungen. Er tat den Schritt, zu dem die Entwicklung der Tragödie als Drama drängte: er löste den Chor aus dem Zusammenhang und ließ ihn nur Zwischenaktmusik machen. Das hat wohl die Tragödie der Folgezeit, sicher die Komödie aufgenommen. Dagegen blieb Agathon ohne Nachfolge in dem noch kühneren Versuch, den gegebenen Stoff der Heldensage durch einen frei erfundenen zu ersetzen. Von Aristophanes 411 verspottet, wird er 405 von ihm als guter Dichter anerkannt.

Wie lebhaft und tief und allgemein die Empfindung war, daß mit Euripides und Sophokles die große Tragödie gestorben war, zeigen die zu Beginn des Jahres 405 aufgeführten Komödien, Aristophanes' Frösche und Phrynichos' Musen.

Die Reste der kleinen Tragiker bei Nauck, Tragicorum Graecorum Fragmenta² 1889. 726 ff.

174. Komischer Tanz. Böotischer Kantharos um 550. München.
(Nach Sieveking-Hackl: M. Vasensammlung Text I, Fig. 53.)

3. KOMÖDIE

Uns wird die Komödie erst bekannt im Anfang des peloponnesischen Krieges, als Perikles, Pheidias, Polygnot tot, Aischylos Klassiker geworden ist, Sophokles und Euripides schon seit 40 und 30 Jahren Tragödien aufführen, die attische Bauernschaft und der Adel entwurzelt in den Festungen sitzen, die Demokratie sich gefährlich auszubilden beginnt, Athen, durch Pest und unablässigen Krieg geschwächt alle Kräfte des eigenen Volkes und des Reiches anspannt, das Kriegsziel, den Sieg über Sparta, zu erreichen. 425 ist die älteste erhaltene Komödie aufgeführt, die Acharner des Aristophanes. Auch aus den folgenden vier Jahren besitzen wir seine Ritter, Wolken, Wespen, Frieden, weiter seine Vögel von 414, Lysistrate und Thesmophorienfeier von 411 und die Frösche von 405. Von den zahlreichen Stücken seiner vielen Konkurrenten und Vorgänger haben sich nur Bruchteile erhalten. Mit der Niederlage Athens, der Gewaltherrschaft der dreißig Tyrannen unter Spartas Hoheit ist auch der Untergang der altattischen Komödie besiegelt. Ihr zügelloser Übermut konnte nur in der Freiheit sich austoben, ihre archaische Form mußte sich ändern, als sich Inhalt und Form des Lebens änderte.

a) ANFÄNGE

Auch die Komödie ist jedenfalls in Athen ausschließlich an Dionysosfesten gepflegt. Mit dem uralten Lenaienfeste im Januar war sie kultisch verbunden und hat an ihm stets ihre Stelle behalten. Als Peisistratos die großen Dionysien im März-April einrichtete, hat er auch da Komödien zugelassen, die lange Jahre hindurch freilich nur von Freiwilligen gespielt wurden. Wahrscheinlich hat dies Fest mit seinen reich aufblühenden theatralischen Spielen die Komödie den alten wenig früher fallenden Anthesterien allmählich entzogen. Denn der attische Staatsmann Lykurg hat in der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts am dritten Anthesterientage, den Chytroi, einen Komödienagon 'wieder eingerichtet'.

Die altattische Komödie ist ein lockeres Gebilde aus nicht zusammengehörigen Elementen, die nur die gemeinsame Beziehung zu Dionysos verband. Das eine ist der Chor bürgerlicher Dionysosverehrer, das andere ein dramatisches Spiel in der Maske drolliger Fruchtbarkeitsdämonen. Jenes war an Dionysosfesten altüblich und hat sich in manchen Orten bis ins IV. und III. Jahrhundert erhalten: efeubekränzt zogen Männer, einen Phallos, das Symbol des Gottes, tragend, in den Festplatz ein, sangen dem Gotte ein Lied, traten zur Seite (*παραβαίνειν*) und neckten die Zuschauer. Solch Festzug hieß Komos und seine Sänger Komöden. Diesen Kultbrauch hat die altattische Komödie treu bewahrt, wie sie den Namen übernahm. Die Hauptleistung ihres Chores ist die 'Parabase'. Nach einer Einleitung stimmt der Chor ein religiöses Lied an, daran schließt er in beliebig vielen Vierzeilern von trochäischen Tetrametern (Epirrhema, Nachrede) persönliche Neckereien. Das scheint ein alter, bei manchen Gelegenheiten geübter Kultbrauch gewesen zu sein, hing auch wohl mit dem vielerorts nachweisbaren Bedürfnis öffentlicher Rüge unliebsamer, gerichtlich nicht verfolgter Persönlichkeiten zusammen. Von diesem Teil des Komossanges aus hat sich die Lust an persönlichem Spott durch das ganze Stück hin verbreitet und der altattischen Komödie ihren eigentlichen Charakter gegeben. Denn mit dem Abkommen der Parabase und des Chores verschwindet der persönliche Angriff aus der Komödie, auch ist er ihren anderen Elementen, wo er auch immer erscheint, fremd. Freilich tritt der attische Komödienchor gelegentlich kostümiert (nicht aber maskiert) auf als Wolken, Vögel, Weiber, trotzdem benimmt er sich stets als attischer Bürgerchor und singt und spricht, was ihn und

den Dichter bewegt. Niemals tragen die komischen Choreuten das Zeichen schwellender Manneskraft an sich.

Aber für die komischen Schauspieler ist gerade dies so unerläßlich, daß es zwar gegen Ende des V. Jahrhunderts aufgebunden weniger augenfällig getragen, aber bis tief ins IV. Jahrhundert nie abgelegt wird, häufig lang zwischen den Beinen baumelt oder zu unflätigen Späßen benutzt wird. Der riesige Phallos ist nicht das einzige, was sie auszeichnet. Ein dicker Wanst, ein entsprechendes Hinterteil und eine wüst drollige Gesichtsmaske waren ebenso unerläßlich. In diesem Kostüm sind die Schauspieler des Aristophanes wie seiner Vorgänger und Nachfolger bis weit ins IV. Jahrhundert hinein stets aufgetreten. Dasselbe trugen Komiker in Sizilien und Unteritalien, wo sie Phlyaken hießen. Es hat sich in volkstümlichen Possen und einzelnen komischen Figuren durch das ganze Altertum und Mittelalter in Ost und West bis ins XVI. Jahrhundert hier, bis in unsere Tage dort erhalten. Noch Callot hat solche Possenreißer mit erigierten Phallen in Italien gezeichnet, und der türkische Karagöz treibt kräftige Späße mit diesem Gliede. Im deutschen Puppenspiel trägt auch heute das Hänneschen und Kasperle wenigstens noch den Spitzbauch. Mit dem Karagöz aufs engste verwandt hat es wie dies auch den Charakter jenes urgriechischen Spieles in der Art bewahrt, wie zu der burlesken Hauptfigur zweite Personen nach einander in beliebiger Zahl und Folge geführt, von ihr verspottet, übertölpelt, hinausgeprügelt werden. Ganz ähnliche Szenen hat Aristophanes mit unwiderstehlicher Komik oft eingelegt, wie in den Acharnern und Vögeln, stets nach der Parabase. Auf Vasenbildern, die Phlyakenszenen getreu wiedergeben, finden wir ähnliches und ebenso in den Resten des ältesten Komikers, des Siciliers Epicharm. Bei ihm so wenig wie bei den Phlyaken tritt je ein Chor auf, sie stellten rein die dramatische Posse ungestalter Schauspieler dar. Der mächtige Wanst, Arsch, Phallos und die drollige Gesichtsmaske dieser Spieler zeigen, daß sie nicht Menschen darstellen wollen. Da sie nur an Festen des Dionysos, des Fruchtbarkeitsgottes, auftreten und eine korinthische Amphora des VI. Jahrhunderts ebenso ungestalte Wesen im Gefolge dieses Gottes zeigt, so sind es eben kleine Fruchtbarkeitsdämonen, freundliche Kobolde, wie unsere Wichtelmännchen, die leibhaft nachgeahmt wurden, wie überall auf der Erde Menschen göttliche Wesen dadurch herbeizuziehen glaubten, daß sie selbst in ihrer Gestalt auftreten. Diese Kobolde dachte man sich in ihrem gesättigten Behagen keck fröhlich, respektlos, und wie junge Menschen es in gesteigerter Lebenslust zu tun pflegen, erpicht, ihren Übermut an Hoch und Niedrig auszulassen, an Göttern und Menschen zu üben. So entstand aus dem Wesen dieser Dämonen heraus der einzigartige Brauch, daß ihre menschlichen Ebenbilder nicht nur Ihresgleichen, sondern auch Götter gemütlich frech verspotteten. Wurzelnd im Bauernglauben, gesundem Volkstum entsprechend hat sich dies Spiel früh und weit verbreitet. Vielleicht ist es nur Zufall, daß wir es zwar um Korinth, in Sparta, Böotien, Euboia, Attika, Sizilien und Unteritalien, nicht aber im Osten nachweisen können. Dorisch ist es jedenfalls nicht, doch mögen die Megarer es besonders plump ausgbildet haben. Natürlich war es zunächst Stegreifdichtung nach ungefährer Verabredung, blieb es auch in Athen lange und wurde gespielt von Leuten, die Lust dazu hatten.

Künstlerisch ausgebildet wurde die Komödie zuerst in Sicilien. Dort ist sie schon am Anfang des V. Jahrhunderts literarisch geworden. Neben Phormis und Deinolochos, leere Namen schon den Alten, hat Epicharmos damals in Syrakus zahlreiche 'Dramen' aufgeführt, geschrieben und verbreitet. Doch sind unter dem berühmten Namen manche anderen sicilischen Spiele auch späterer Zeit gegangen. Aus den zahlreichen Bruchstücken läßt sich zwar von keinem einzigen Stücke klare Anschauung gewinnen, aber doch eine Vorstellung von Stoff und Art. Gedichtet haben Epicharm und seine Genossen in der Volkssprache ihrer Heimat, in dorischem Dialekt, haben sie aber durchaus in Sprechversen geformt, jambischen Trimetern, trochäischen Tetrametern, hie und da auch in Anapästen; doch lyrische Maße haben sie nie eingesetzt. Götter und Heroen und grotesk typisierte Menschen des Alltagslebens wurden in spaßhafter Ungestalt vorgeführt.

Da dachte sich Odysseus, statt das gefährliche Abenteuer des Kundschafterganges nach Troia anzutreten, Flausen aus, die er seinen Kameraden vorreden wollte. In der 'Hochzeit der Hebe' berichtete jemand vom olympischen Festmahl, an dem es unerhört viel zu essen gab offenbar in Rücksicht auf den Appetit des jungen Gatten Herakles, wobei Vater Zeus für sich und seine Ehefrau die besten Bissen verlangte. Herakles, Liebling der Komödie, tritt als Fresser und Säufer auch beim Kentauren Pholos und bei Busiris

auf. 'Siehst du ihn essen, so möchtest du vergehen: es donnert sein Schlund, es kracht sein Kinnbacken, es knirscht sein Backzahn, es zischt sein Reißzahn, er faucht mit der Nasen und wackelt mit den Ohren' (21). Wie Herakles hier schon ein fester Typus ist, so zeigen auch die Menschen dieser sicilischen Dramen z. T. wohl schon ererbte Typen, die die Komödie immer festgehalten hat, wie den Bauern und den Parasiten, der selber naiv seinen Tageslauf schildert, wie er sich, der blutarme Lump, beim reichen Mahle eingeschmuggelt, auf dem Heimweg verprügelt, zu Hause nicht einmal ein Bett findet (35). Heraklits Lehre vom ewigen Wechsel (170) wurde praktisch angewandt: der vom Schuldner mit der Begründung geprellte Gläubiger, daß er ja doch nicht heute derselbe sei wie der, der das Geld sich geborgt, rächt sich, indem er den gestern Geladenen hinausprügelt, da er ja doch inzwischen ein anderer geworden sei. Dies wird der ganze Inhalt dieses Dramas gewesen sein: wenige Szenen in wenig hundert Versen. Länger wird schwerlich eines dieser Stücke gewesen sein, sie hatten also etwa nur den dritten oder vierten Teil des Umfangs aristophanischer Komödien. Kann man sich diesen Heraklitischen Scherz gut in der Art des Kasperletheaters vorstellen nur von zwei Personen gespielt, so weisen andere Bruchstücke auf drei Figuren. Sie werden derart gruppiert gewesen sein, daß zwei sich stritten, die dritte unparteiisch zwischen ihnen ihre Witze über beide machte. Auch diese Art ist wie jene gern von Aristophanes angewandt, der sog. Agon in Anapästen symmetrisch aufgebaut und vor die Parabase gestellt, während die Kasperleszenen ebenso regelmäßig hinter dieser angebracht sind. Wie diese war auch der Agon gewiß althergebracht im volkstümlichen Spiel. Sind doch solche Gegenüberstellungen von Sommer und Winter, Morgen und Abend, Lorbeer und Ölbaum, Recht und Unrecht, Mann und Frau, Krieger und Bauer weit verbreitet und altbeliebt. Epicharms 'Erde und Meer', 'Logos und Logina' werden wir uns als Reden und Widerreden vor einem tertius gaudens denken dürfen. Gespielt werden auch sie worden sein so gut wie die Götter-, Heroen- und Menschenszenen von jenen unförmlichen Schauspielergestalten, die schon durch ihren Aufzug und entsprechendes Benehmen die Lachlust entfesselten. Denn noch im IV. Jahrhundert und länger ist diese Ausstattung in aller grotesken Derbheit in Sicilien und Unteritalien auf der komischen Bühne üblich geblieben, wie die zahlreichen Phlyakenvasenbilder in lebensfrischer Anschaulichkeit zeigen.

Eine Abart dieser Komödie sind die Mimen, Bilder des täglichen Lebens in Dialogform und der ungeschminkten Prosa des syrakusischen Volkes, vorgetragen wie es scheint von einem Rezitator. Ihr Meister war Sophron in der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts. Platon hatte Gefallen an diesen urwüchsigen Bildern, Aristoteles zitiert neben Sophron noch Xenarch. Aus den geringen Resten erkennt man einige Themen: Weiber, die das Fest der Isthmien besuchen, Hekatespuk, Bauer und Fischer. Daß solche Stücke aufgezeichnet waren und sich hielten, ist ein bemerkenswertes Zeichen ihrer zündenden Kraft wie des starken literarischen Lebens im damaligen Syrakus. Gewiß wurde viel derartiges damals und später produziert.

Reste des Epicharm und Sophron bei Kaibel, Comicorum Graecorum Fragmenta I (Poetarum Graecorum Frg. auctore U. de Wilmowitz edita VII) Berlin 1899.

* * *

Ist dies Rüpelspiel dionysischer Fruchtbarkeitsdämonen in Sicilien unter den dort um 500 besonders glücklichen Verhältnissen der reich blühenden griechischen Kolonie zuerst literarisch geworden, so ist doch kein Zweifel, daß es wie in der Peloponnes, besonders Korinth und Megara, und in Böotien, so auch in Attika von altersher geübt wurde. Hier ist es aber sicher schon Ende des VI. Jahrhunderts mit dem Komos verbunden worden, dem Chor, der dem Gotte sein Lied sang und anschließend seinen Spott mit bekannten Personen trieb. Denn nur die Verbindung mit solchen Szenen, die bestimmte Situationen voraussetzen, konnte veranlassen, den Chor zu kostümieren, was seinem Wesen und seiner Aufgabe nicht entsprach, die sich in den Parabasen deutlich zeigen, wo er oft genug unbekümmert um sein Kostüm redet. Aber attische Vasenbilder von etwa 520 zeigen bereits Komödienchöre vom Flötenspieler begleitet als Ritter und Vögel. Ganz kunstlose Stegreifdichtung kann damals die attische Komödie schwerlich mehr gewesen sein. An dem Lenaienfest im Januar-Februar, wo sie kultisch gebunden war, hat sie sich entwickelt. Die Ausstattung ihrer Chöre, wie sie jene Bilder zeigen, beweist,

175. Vogelchor um 500. Von einer Kanne im British Museum, London. (Nach Journ. of Hellen. Studies II 1881 Tfl. 14.)

daß man sie sich schon damals etwas kosten ließ. Aber an den großen Dionysien März-April ist sie bis 487 nur von Freiwilligen aufgeführt, da erst offiziell vom attischen Staate anerkannt, indem Choregen für fünf oder drei Komödien, die für würdige Aufführung aufzukommen hatten, bestimmt und Preise ausgesetzt wurden. Chionides wurde als erster Sieger genannt. Ob und wie weit er und seine Nachfolger von Epicharm beeinflußt waren, läßt sich nicht sagen, da die Reste ihrer Werke zu ärmlich sind. Möglich ist es bei dem regen Verkehr Athens mit Sicilien.

Dagegen läßt sich etwas für die erste Form der attischen Komödie vermuten. Ihre beiden Elemente Chor und Rüpelspiel erscheinen nämlich in einigen Stücken des Aristophanes und zwar stets an derselben Stelle der Gesamtkomposition so kunstlos nebeneinander geschoben, daß alte Gewohnheit anzunehmen nahe liegt. Die Kasperleszenen, in denen der Held eine Person nach der anderen vergnügt spottend und prügelnd abfertigt, haben stets ihren festen Platz hinter der Parabase ohne Zusammenhang mit ihr. Da diese selbst nun mit Anapästen zu beginnen pflegt, demselben Marschrhythmus, mit dem der einziehende Chor auch die ältesten Tragödien einleitet, so liegt die Vermutung nahe, daß diese ursprünglich den Anfang der Komödie gebildet haben, zumal in diesen Anapästen der Komödiendichter selbst zum Publikum spricht, sich gewissermaßen vorstellt und einführt. So würden also die ältesten attischen Komödien weiter nichts gegeben haben als die Parabase und eine Folge von Szenen im Kasperlestil, abgeschlossen durch ein Abzugslied des Chors, den durch gelegentliche Scherzchen und Beifallsäußerungen am Spiel zu beteiligen und zu ihm irgendwie auch durch das Kostüm in Beziehung zu setzen nahe genug lag. Zur weiteren Ausbildung der attischen Komödie wird das Vorbild der Tragödie nicht ohne Bedeutung gewesen sein, wie diese wohl auch vom komischen Spiel als älterer dramatischer Gattung beeinflußt sein mag. Insbesondere ist das neben den geschliffenen Dialogen am Prolog deutlich, der freilich ganz im komischen Stil mit keck die Illusion durchbrechender Anrede an die Zuschauer durchgeführt ist. Da die Kasperleszenen keiner Exposition benötigen, der Agon auch kaum, so wird der Prolog erst erwünscht geworden sein, als die Komödie komplizierter wurde, einheitliche Handlung anstrebte.

b) DIE ÄLTESTEN ATTISCHEN KOMIKER.

Aber wir wissen von den älteren Komikern trotz ihrer offiziellen Anerkennung 487 nichts, können uns auch kein Bild von Magnes Kunst machen, dem Aristophanes nachrühmt, er habe alle Stimmen erklingen lassen in seinen Chören von Saitenspielern, Vögeln, Lydern, Wespen, Fröschen. Erst von Kratinos, dem Zeitgenossen des Perikles, bekommen wir eine ungefähre Vorstellung. Wie ein Bergstrom Eichen und Platanen, so habe er, sagt Aristophanes, seine Feinde entwurzelt, und seine köstlichen Lieder seien bei jedem Symposion gesungen. Schlimm ist er über Perikles hergefallen, den 'zwiebelköpfigen Zeus mit dem Odeion auf dem Kopf' und die 'Aspasia, die als seine Hera ihm Mutter Geilheit gebar, die hundsfreche Dirne'. Im Jahre 430 hat er ihn in einer tollen Mythentravestie 'Dionysalexandros' durchgehechelt als den, der um der Aspasia willen den Krieg entfesselt habe.

Dies Stück ist wenigstens aus einer Inhaltsangabe kenntlich. Dionysos, von Satyrn begleitet, die den Chor bilden, macht statt des Alexandros den Schiedsrichter im Schönheitsstreite der Hera Athene Aphrodite — man kann sich die kräftigen Witze vorstellen — und bringt alsbald die ihm von Aphrodite versprochene Helena auf den Ida, wo das Stück vor der Hütte des Alexandros spielt. Doch wird dem Gotte bange vor den Achaiern, die den Raub zu rächen herankommen, er sperrt Helena in einen Gänsekorb und staffiert sich als Widder aus. Alexandros jedoch entdeckt beide, behält Helena als Gattin, liefert Dionysos aber den Achaiern aus, der von seinem Satyrnchor begleitet zu ihnen abzieht. Staunt man schon über die burleske Phantasie der Erfindung, wie über die Frechheit des politischen Angriffs, so wächst noch das Staunen, wenn man sich diese Szenen in dem wüsten Kostüm der dickwanstigen Grimassen mit den mächtigen Phallen und die Göttinnen und Helena auch nicht schön, alle mit entsprechenden Gesten vorstellt.

Gelegentlich hat sich dieser wilde politische Spötter aber auch mit harmlosen Travestien von Mythen begnügt, z. B. der Homerischen Erzählung von Odysseus beim Kyklopen. Wie liebenswürdig humoristisch der alte Zecher sein konnte, zeigt die Inhaltsangabe seiner Alterskomödie 'Pytine, Frau Flasche', mit der er 423 den Sieg über Aristophanes' Wolken errang. Dieser hatte ihn ein Jahr vorher in der Ritterparabase jugendfrech als veralteten Herrn verspottet, der statt Komödien zu dichten ob seiner früheren jetzt verwelkten Kränze besser im Prytaneion — getränkt würde. Daraufhin führte sich Kratinos selber vor, wie ihn seine Ehefrau Komödia verklagen will wegen ehelicher Vernachlässigung und seiner Liebeleien mit Frau Flasche und feinen Weinchenknaben. Seine Freunde suchen sie abzuhalten. Es wird geratschlagt, wie man ihm das Trinken abgewöhnen könne, z. B. durch Zertrümmerung aller Trinkgeschirre. Reden werden geschwungen strudelnd wie Quellen, wie zwölfröhrige Brunnen. Aus seiner Verteidigungsrede ist ein Vers zum geflügelten Wort geworden:

'Der Wein ist rasches Roß dem heitern Sänger,
der Wassertrinker schafft was Rechtes nie.'

Kratinos Art hat Hermippos fortgesetzt, der wie den Perikles so spätere Politiker heftig befehdete. Krates war seit etwa 450 tätig, hat im Gegensatz zu jenen auf persönlichen Spott verzichtet. In seinen 'Thieren' hat er das Schlaraffenland geschildert, wo sich das Tischlein selber deckt, das Bad sich selbst bereitet, Salbe Schwamm und Sandalen von selbst herbeimarschieren. Aristophanes läßt ihn gelten als feinen Dichter, der mit bescheidenen Mitteln etwas auszurichten wisse. Er zuerst soll einheitliche Handlung durchgeführt haben. Ist das richtig, so hat es Kratinos noch im Alter von ihm gelernt. Denn im Dionysalexandros und in der Pytine hat er das auch getan.

c) ARISTOPHANES UND GENOSSEN.

Kratinos galt den Nachfahren als der eigentliche Begründer der altattischen Komödie und blieb als Klassiker der Komödie den Gebildeten auch der Kaiserzeit wenigstens dem Namen nach bekannt. Zu Eupolis und Aristophanes, den beiden anderen Klassikern, stand er wie

Aischylos zu Sophokles und Euripides. Sie erbten eine im Großen und Kleinen durchgebildete Form, das Bestreben, einheitlichen Plan durchzuführen, die Rücksichtslosigkeit des Spottes und die Leidenschaft der Opposition. Opposition ist das Lebenselement dieser Komödie, nicht nur in der Politik, wo sie sich am schärfsten darstellt, auch gegen alle Aufsehen erregenden Erscheinungen. Das liegt in ihrem Wesen begründet, wie ja auch die heutigen Witzblätter, die einigermaßen die Stellung der altattischen Komödie in unserm öffentlichen Leben vertreten, stets in Opposition sind. Sie heftet sich natürlich an die hervorragendsten Vertreter. Diese werden persönlich in starker Karikatur und ungeheuerlichster Übertreibung ihrer angefeindeten Eigenschaften und Bestrebungen dem Spott und der Lachlust des dazu stets bereiten Publikums preisgegeben. Das hatte im damaligen Athen noch viel stärkeren Erfolg, da solche Männer in der für moderne Begriffe doch kleinen Stadt allgemein bekannt waren, unter den Zuschauern selbst im Theater saßen und alsbald erkannt aller Augen auf sich zogen. Auch wurden Eigenheiten und Leidenschaften ganzer Gesellschaftschichten an fingierten Personen in irgendeiner charakteristischen, toll erfundenen Handlung vorgeführt, ja sogar das ganze Volk gelegentlich als 'Herr Volk' ihm selber vor Augen gestellt. Niemals werden dabei Bilder des wirklichen Lebens lebenswahr geboten, stets hoben diese Komiker ihre Figuren ins Unwirkliche hinauf durch eine phantastische Fabel, durch maßlose Übertreibung und oft ins Unsinnige gesteigerte Verbocktheit der Handelnden. Dadurch bekommt auch der frechste Spott und der bösartigste Angriff künstlerischen Schwung und wird gewissermaßen in höhere Sphäre entrückt, erträglich. Das Lachen erlöst. Diese Komödie bringt, wie die Tragödie nach Aristoteles eine Katharsis, Befreiung von Furcht und Mitleid, so eine Katharsis von Boshaftigkeit und Ärger bei den einen, auch wohl von Beschämung und Gekränktsein bei den Angegriffenen hervor, sie entläßt die Zuschauer erhoben aus dem Elend und der Kleinlichkeit des Alltags voll Freude an der göttlichen Frechheit des Übermutes, natürlicher Äußerung jugendfrischer Seelengesundheit, im heiteren Glücksgefühl sich gründlich ausgelacht zu haben. Die altattische Komödie ist jedoch nicht immer und ausschließlich in Angriffsstellung. Häufig will sie weiter nichts als harmlos lustig sein und lustig machen. Sehnsucht nach Frieden oder ins Schlaraffenland, der ewige Gegensatz von Vätern und Söhnen, der Bramarbas, der ölige Pfaffe, der aufgeblasene Beamte, der verhungerte Dichter, der gierige Sykophant boten unerschöpflichen Stoff, der trotz Verwendung fester Typen und immer wiederkehrender Motive und Situationen oder gerade wegen dieser alterprobten Mittel seine Wirkung nie verfehlte. Es wird eben nebenher die Art jener Komödie, wie sie bei Epicharm erscheint, auch im Athen des V. Jahrhunderts fortgesetzt und weiter gebildet, um dann im IV. die Alleinherrschaft zu gewinnen. Auch die Mythentravestie wird weiter geübt sowohl in einzelnen eingeflochtenen Szenen, wie in ganzen Stücken, doch nimmt sie den Charakter literarischer Parodie an, indem die Mythengestaltungen der Tragiker herhalten müssen. Gerade sie erzielen durchschlagenden Erfolg, den wir uns selten ganz deutlich machen können, weil uns die in Situationen und Worten genau nachgeahmten tragischen Szenen, die der Zuschauer in lebhafter Erinnerung hatte, nicht bekannt sind und wir uns nur schwer den überwältigenden Gegensatz zwischen dem pathetischen Ton und den großen Gesten der erhabenen Tragödiengestalten und dem skurrilen Gehabe und der lächerlichen Sprache der mißgestalteten Komiker ganz zu vergegenwärtigen vermögen.

Eupolis und Aristophanes sind fast gleichzeitig 429 und 427 aufgetreten, mit ihnen die Komiker Phrynichos und Platon. Eupolis ist nur bis 411 zu verfolgen, Phrynichos hat noch 405 aufgeführt, Platon und Aristophanes noch 391 und 388. Noch eine Reihe anderer Namen dieser Zeit sind überliefert, auch aus Titeln und Bruchstücken einigermaßen kenntlich,

ohne daß wir von einem ihrer Stücke und von ihrer Eigenart auch nur eine faßbare Vorstellung gewinnen könnten. Die Phantastik der Erfindung, die Lockerheit der Komposition, die überraschenden Kreuz- und Quersprünge des Übermutes gehörten so natürlich zum Charakter dieser Komödie und sind so unberechenbar, daß jeder Versuch einer Rekonstruktion aussichtslos ist. Doch sehen wir soviel, daß gleiche und ähnliche Stoffe, Motive, Situationen, Typen auch von den größten Komikern immer wieder benutzt sind, je nach Witz, Laune, Können mehr oder weniger geistreich oder derb ausgearbeitet, stets aber auf den Augenblick gestellt.

176. Wandernder Händler. Tonstatuette der alten Komödie. München.
(Nach Bieber Tfl. 71.)

Nach einem ersten Versuch 427 mit den Daitalēs, Schmausbrüdern, wo er altväterische Art und moderne sophistische Bildung gegenüberstellte, hat Aristophanes im folgenden Jahr Aufsehen erregt durch ein Stück, in dem er Athens einstige Genossen im delischen Bunde, jetzt Untertanen als Mühlsklaven ('Babylonier') des Herrn Demos einführte. Diese Aufführung an den großen Dionysien in Gegenwart der Gesandten dieser Städte, die den Tribut nach der Hauptstadt gebracht, erschien so taktlos unpolitisch, daß Kleon, der damals leitende Staatsmann, der auch persönlich angegriffen war, den Dichter vor dem Rat belangte. Nur mit genauer Not davongekommen, nährte Aristophanes seitdem wilden Haß gegen Kleon, dem er in seinen 'Acharnern' 425 und besonders in den 'Rittern' 424 die Zügel schießen ließ.

Da hat er den Kleon selbst allen unverkennbar als paphlagonischen Sklaven — die nichtsnutzigste Sorte — vorgeführt, wie Kratinos einst den Perikles in Person hatte auftreten lassen, und dazu sogar noch als seinen Herrn das souveräne Volk von Athen höchstselbst personifiziert als ein 'mürrisches, halbblödes Alterchen'. Er stellt Kleon als einen bösartigen diebischen bestechlichen Schuft hin, der seine Mitsklaven malträtiert und sich mit ihren Verdiensten — Kleon hatte 425 dem Demosthenes den Ruhm seiner Einschließung des Spartiatenheeres auf der Insel Sphakteria weggeschnappt — und mit gemeinster Liebedienerei beim Herrn Demos einschmeichelt. Ausgestochen aber wird er durch einen noch ungebildeteren und noch gemeineren Kerl, einen Wursthändler. Nachdem dieser ihn in wüstem Schimpfduett bestanden, übertrumpft er ihn vor dem Rat und schließlich vor dem Herrn Demos selbst, der feierlich auf der Pnyx Platz nimmt, indem er diesem immer noch mehr Geschenke und Bequemlichkeiten bietet, immer noch erfinderischer in Kriecherei ist und schließlich, als er selbst nichts mehr zu bieten hat, dem Gegner seinen Kasten mit den feinsten Leckerbissen maust und ihn so überführt, daß er das Beste für sich selber bei Seite gebracht. So vom Gauner Kleon befreit, wird der Demos vom Wursthändler, der plötzlich ein idealer Volksführer geworden ist, wieder jugendfrisch aufgekocht, wie er zu der Zeit des Aristides und Miltiades gewesen, und einer neuen herrlichen Zukunft entgegengeführt.

So flott und keck die Erfindung und so frisch-fröhlich die Durchführung ist, es läßt sich doch nicht verkennen, daß die Fabel für den Umfang etwas dünn ist. Im zweiten Teil sind die drei Gänge des Schmeichelduells der beiden Nebenbuhler vor dem Demos reichlich lang und trotz der Steigerung nicht frei von Wiederholungen, doch verbürgt der immer neu sprudelnde Witz ihre Wirkung. Die Einheitlichkeit der Handlung ist aber bis auf die Schlußszene vollkommen erreicht, wird noch einmal betont durch Zurückgreifen auf den Orakelspruch, der dem Paphlagon das Ende seiner Herrlichkeit durch Auftreten des Nonplusultra von Gemeinheit verhieß. Die Schlußszene selbst freilich wirft den Sinn der ganzen Komödie, die Verhöhnung

des souveränen Volkes ob seiner niedrigen Profitgier und seiner blöden Urteilslosigkeit gegenüber ehrgeizigen Demagogen, unversehens um. Derartiges erlauben sich die Komiker ohne Bedenken und nimmt das Publikum hin, wenn es nur wirkt. Und dieser Schluß der Ritter hat durchschlagend gewirkt mit seinem prächtigen Schwung und freudigen Optimismus, der dem süßen Pöbel, dem zu Gefallen er angeflickt war, wohl gefallen mußte. Das hat er ihm auch gedankt: Aristophanes erhielt den ersten Preis. In der Tat sind die 'Ritter' und werden es immer bleiben das Musterstück der politischen Komödie, das mutatis mutandis in recht vielen Republiken nur gar zu oft und gar zu zeitgemäß wirken kann und wirken wird.

Es knüpft sich an die 'Ritter' ein interessanter Urheberstreit. Aristophanes rühmt sich in der zweiten, allein erhaltenen, unfertigen Bearbeitung seiner 'Wolken' (553), stets Neues zu geben, und schilt auf Eupolis, der in dem 421 aufgeführten verlorenen Marikos seine Ritter schmählich geplündert und, wie er den Kleon 'vor den Bauch geschlagen habe', so der den Hyperbolos und dessen Mutter verhöhnt; nur eine besoffene Alte habe er des Kordax (Cancan) wegen zugefügt, auch sie nur Nachahmung einer Figur des Phrynichos. In der Tat zeigen die wenigen erhaltenen Bruchstücke Anklänge an die Ritter. Andererseits hat aber Eupolis in seiner Baptai (Frg. 78) behauptet, er habe die Ritter 'mit dem Kahlkopf Aristophanes zusammengedichtet und ihm geschenkt', und antike Gelehrte konnten feststellen, daß ein Teil der zweiten Ritterparabase (1291) wirklich von Eupolis stamme. Aber es gelingt nicht, Eupolis' Kunst und Erfindungskraft zu umreißen. Einzelheiten lassen köstliches ahnen. So seine Charakteristik des reichen Verschwenders Kallias in den 'Schmeichlern' von 421, 'der Wonnen duftet, tänzelnd schreitet, Kuchen kackt und Pfirsiche spuckt.'

ὃς χαρίτων μὲν ὄζει καλλαβίδας δὲ βαίνει
σησαμίδας δὲ χέζει μῆλα δὲ χρέμπτεται

In seinem üppigen Hause bewirtete er die ersten Berühmtheiten, wie den Protagoras und viele Sophisten. Sie hat Eupolis als Chor der Schmeichler (*κόλακες*) und Parasiten zu ihm stürmen lassen mit der Versicherung, 'nicht Feuer noch Erz könne sie abhalten, zum Schmause zu gehen'. Die nachhaltige Wirkung dieser Komödie ist daraus zu entnehmen, daß Platon in seinem Dialog Protagoras für die Schilderung des Kalliashauses einige Züge aus ihr benutzt hat. Aber das Ganze fassen wir nicht. Auch seine 'Demoi' von 412 gelingt es trotz eines neu gefundenen Papyros nicht wiederherzustellen; nur ist klar, daß er längst verstorbene Staatsmänner, wie Solon, Aristieides, Miltiades, Perikles hat auftreten lassen, also die gute alte Zeit der Größe Athens heraufbeschworen hat. Er scheint häufiger und schärfer als Aristophanes die führenden Politiker, wie Kleon und Alkibiades, angegriffen zu haben.

Aristophanes hat, nachdem er an seinem persönlichen Feinde Kleon 424 sein Mütchen gekühlt hatte, nur Seitenhiebe auf die mächtigen Herren ausgeteilt, aber nicht wieder eine ganze Komödie auf einen von ihnen zugeschnitten, während Eupolis noch 416 in seinen Baptai dem Alkibiades auf der Höhe seiner Macht so zugesetzt hat, daß Spätere erzählten, der habe ihn auf der Fahrt nach Sicilien 415 aus Rache ertränken lassen — tatsächlich hat Eupolis aber noch 411 aufgeführt — und Platon Komödien auf Hyperbolos, Peisandros, Kleophon (405) geschrieben hat. Aristophanes hielt sich lieber an allgemeine Stimmungen: die Friedenssehnsucht in Acharnern 425, Frieden 421, Vögeln 414, Lysistrate 411, die Richterwut in den Wespen 422, oder er verspottete die neue Bildung und Aufklärung in den Daitales 427, Wolken 423, und Dichter, vor allen den Euripides in Acharnern, Wolken, Frieden, Thesmophoriazusen 411 und in den Fröschen 405.

Ich versuche durch Nacherzählen der 'Acharner' eine anschaulichere Vorstellung vom Wesen, Aufbau, Witz, kurz von der eigenartigen Kunst des Aristophanes zu vermitteln. Sie soll Verständnis fördernd auf den Genuß der Lektüre vorbereiten. Aufgeführt ist das Stück Ende Januar 425 im sechsten Jahre des Peloponnesischen Krieges, der die Landbevölkerung Attikas in den Befestigungen konzentrierte, während das offene Land den alljährlichen Frühlingseinfällen der Lakedämonier preisgegeben wurde, die es gründlich verwüsteten.

Zu Beginn bereits sitzt der Bauer Dikaiopolis auf der noch leeren Pnyx in Erwartung der Volksversammlung, unterhält sich mit der Erinnerung an seine Leiden und wenige Freuden und was man sonst in langer Weile tut, fest entschlossen für den Frieden zu wirken. Endlich drängt sich das Volk herzu. Vor Eintritt in die Tagesordnung verlangt Amphitheos auf göttliche Eingebung Reisegeld, um mit den Lakedämoniern Frieden zu machen. Trotz Dikaiopolis Protest holt ihn die Polizei herunter. Darauf Bericht einer Gesandtschaft an den Perserkönig, die bei reichen Diäten vier Jahre allein zur Hinreise gebraucht hatte. Vom empörten Dikaiopolis verhöhnt und der Schwindelei überführt, wird sie von einer zweiten ebenso schwindelhaften Gesandtschaft abgelöst, die eine vom Thraker-König geschickte Probe von Odomantischen Hilfsvölkern vorstellt. Als diese Kerle dem Dikaiopolis sein Frühstück stibitzen, da reißt ihm die Geduld; er meldet ein Gotteszeichen — ein Regentropfen fiel — und die Volksversammlung wird aufgelöst: alle ab bis auf ihn. Zwischen den beiden Gesandtschaftsberichten aber hatte er den Amphitheos auf eigene Kosten nach Sparta geschickt, um Separatfrieden für seine Person abzuschließen. Der kommt jetzt außer Atem zurück auf der Flucht vor knotigen alten Kohlenbrennern von Acharnai, die gerochen hatten, daß er Frieden bringe. Von den drei Proben, die er offeriert — es wird mit der Doppelbedeutung von *σπονδαί* = Frieden und Weinspende gespielt — wählt Dikaiopolis den dreißigjährigen und geht auf sein Landgut, dort jeder Kriegsnot ledig, die ländlichen Dionysien zu feiern, während Amphitheos seine Flucht vor den Acharnern fortsetzt. So gehen sie zu beiden Seiten ab.

177. Telephos auf Altar geflüchtet, bedroht den kleinen Orestes. Komikerparodie auf die Tragödie des Euripides. Terrakotte im Antiquarium zu München.
(Nach Marg. Bieber, Denkm. z. Theaterw. Tfl. 67, 4.)

In die leere Orchestra stürmt der angekündigte Acharnerchor auf der Suche nach dem Friedenträger, erbitterte Kriegsfanatiker. Da ertönt der Weiheruf. Fromm tritt der Chor bei Seite. Und aus seinem Hause tritt feierlich Dikaiopolis mit zwei Sklaven, die das Gottessymbol des aufrechten Phallos an einer Stange tragen, und seiner Tochter im Feststaate als Korbträgerin. Er opfert, ordnet die Prozession und singt sie führend, während Mutter vom Dache zuguckt, das Phalloslied, friedenselig. Da stürmt wütig der Chor auf ihn los. Die Prozession stiebt auseinander. Nur Dikaiopolis hält Stand und erzwingt sich schließlich Gehör, indem er das 'liebste Kindlein' der Archarner Kohlenbrenner, einen verrupften Kohlenkorb aus dem Hause holt und mit dem Schwerte bedroht — eine tolle Parodie einer berühmten Szene des Euripides, in der Telephos, der Myserkönig, seine zum Troiazug bei Agamemnon versammelten Feinde ihn anzuhören zwingt, indem er dessen Söhnchen an sich reißt und zu töten droht. Natürlich erkannten die Zuschauer sofort das tragische Urbild, das der Schauspieler in seiner drolligen Ungestalt in Ton und Geste genau parodierte. Die Parodie geht weiter. Dikaiopolis verspricht wie Telephos seine Verteidigungsrede vor dem feindlichen Chor 'Kopf auf den Hackblock' zu halten, doch erst müsse er sich entsprechend kostümieren. Zu dem Zweck klopft er am Hause des Euripides an, der sich, um sich nicht beim Dichten stören zu lassen, auf einer Theatermaschine, dem Ekkyklema, 'herausrollen' läßt, auf der Kline liegend zwischen dem Maskenplunder seiner Tragödiengestalten. Von ihm erbettelt er sich nach Durchmusterung vieler anderer das ruppigste, das Kostüm des Telephos, der sich in Bettlerkleidung ins feindliche Lager geschlichen hatte. Immer frecher verlangt er schließlich noch Kerbel vom Gemüshandel der Mutter des Euripides, worauf dieser unerschüttert in seiner Würde pathetisch des Hauses Pforte zu schließen befiehlt. Nun endlich stellt sich Dikaiopolis, Telephos' Lumpen umgehängt, in tragische Positur, in langer Ausführung seinen Friedensschluß zu rechtfertigen. Beginnend und schließend in wortgetreuem Anschluß an die euripideische Telephosrede verschiebt

er die Schuld am Kriege von den Lakedaimoniern auf attische Sykophanten und übermütige Athener, die in der Trunkenheit den Megarern eine Dirne geraubt, was diese mit dem Raube zweier Dirnen der Aspasia gerächt, worauf Perikles der Olympier geblitzt und gedonnert und ganz Hellas durcheinander gerührt und die Megarer von Erde und Meer ausgeschlossen habe, bis sie verhungernd die Lakedämonier um Intervention gebeten, die an der Starrköpfigkeit der Athener gescheitert sei. Damit überzeugt Dikaiopolis die Hälfte des Chors; die andere ruft Lamachos zu Hilfe, den tüchtigsten Offizier Athens. In schimmerndem Waffenschmuck tritt der auf diesen Kriegsruf sofort aus seinem Hause mit pathetischem Ton und der großen Geste der Tragödie und fährt barsch den Dikaiopolis an. Der tut, als werde ihm schwindlig und übel bei dem fürchterlichen Anblick, erbittet von dem durch diesen Erfolg hochbefriedigten Bramarbas das Ablegen, dann das Umlegen seines Gorgo geschmückten Schildes, der nun wie ein großer Napf da liegt, schließlich eine der zwei köstlichen Straußenfedern vom fürchterlichen Helm, um seinen Gaumen mit ihr zum Erbrechen zu kitzeln. Unerschüttert von der Drohung des um seine Feder sehr besorgten Kriegers deckt er ihn mit Schimpfereien auf die jungen Bengel, die die Ehrenstellen, Diäten und Gesandtschaftsreisen erschnappen, während die Alten in Reih und Glied stehen müssen, so zu, daß der nichts mehr zu sagen weiß und sich schließlich mit hochtrabend kriegerischer Gebärde zurückzieht. Zugleich gewinnt Dikaiopolis den Rest der alten Kohlenbrenner für sich, von denen keiner je Offizier war oder Ekbatana gesehen hat. Stolz geht nun auch er in sein Haus: er hat nicht nur Frieden für seine Person gewonnen, er hat auch die Kriegspartei überwunden.

Nun wirft der Chor seine Mäntel ab zur Parabase. Unter Flötenklang rezitiert ihr Führer in prächtigen Anapästen, seine Rolle und Situation vergessend — eine Rechtfertigung des Aristophanes gegen Kleons Anklage seiner vorjährigen Komödie. Die Wahrheit habe er da den Athenern gesagt und werde sie immer sagen. Dann findet sich der Chor wieder in seine Rolle zurück. Er singt ein frisches Liedchen auf seine dörfliche Muse, das stramme Acharnermädel, das wie der Funke aus den Kohlen springt, wenn sie angefacht werden, ein leckeres Festmahl zu braten. Dem Liede folgt der Nachspruch, das Epirrhema, zu einer je vier Verse umfassenden Flötenmelodie rezitiert; Klage der Alten, wie ehrgeizige Jungen sie vor Gericht schleppen und ihnen mit sophistischen Trugschlüssen Mausefallen stellen. Die Gegenstrophe und das entsprechende Antepirrhema führen den Gedanken weiter mit Lobpreisung der Alten, die einst bei Marathon sich den heißen Männerschweiß von der Stirn gewischt, und mit persönlichen Angriffen auch auf Alkibiades.

Nun tritt Dikaiopolis wieder vor sein Haus, seinen Markt für die Peloponnesier auf Grund seines Separatfriedens zu eröffnen. Sogleich kommt ein verhungerter Megarer, der seine kleinen Töchter als Schweinchen ausgeputzt für ein Bündel Knoblauch und ein Maß Salz, die einstigen Exportartikel der Megarer, dem Dikaiopolis verhandelt. Einen Sykophanten, der die Kontrebande ausschnüffelt, prügelt der hinaus. Die Szene ist eine arge Verhöhnung der armen, durch Handelssperre und Verwüstung ihrer Äcker ruinierten Megarischen Nachbarn, zugleich ihrer Plumpheit in Witz und Sprache und obszönsten Späßen. Nach einem niedlichen jambischen Chorliedchen kommt ein Böoter, der unter der Last von Gemüse und Vögeln und Aal stöhnt, die sein Sklave getragen, und tauscht seine Waren gegen den Sykophanten Nikarchos ein, der gerade herankommt, die verbotene Ware zu beschlagnahmen, und nun sorgfältig wie Tongeschirr verpackt exportiert wird, um als sonst nirgend vorkommende Merkwürdigkeit für Geld gezeigt zu werden. Den von Dikaiopolis nach sechsjähriger Entbehrung begeistert begrüßten Aal vom Kopaissee versucht Lamachos durch seinen Burschen vergeblich dem Dikaiopolis fürs Choenfest abzukaufen. Die Pause füllt der Chor in Bewunderung des Helden, der ohne Konkurrenz die herrlichsten Dinge kauft und eben Haufen von Federn der zum Fest gerupften Vögel vor die Tür wirft, er kündigt dem bösen Kriegsgott die Freundschaft und preist die Versöhnung, der Kypris und der Charitinnen Schwester, die Eros im Rosenkranz ihm zuführen möge, daß er sie trotz seiner alten Jahre doch kräftiglich umarme.

Ein Herold ladet zum Mahl und Wetttrinken am Choenfeste ein. Als Dikaiopolis voll heller Freude seine Leckerbissen bereitet, sucht vergeblich ein Bauer, dem Böoter seine zwei Rinder geraubt, einen Trunk Frieden von ihm zu erbitten. Den Abgesandten einer Braut aber gibt er wenigstens ein Tröpfchen, um ihren Liebsten vom Kriegsdienst zu befreien. Da wird dem Lamachos von den Strategen ein Einfall der Böoter gemeldet: er muß als Strateg des Landesschutzes statt zum Fest im Schneegestöber an die Grenze. Dikaiopolis aber wird vom Dionysospriester zum Choenfest eingeladen. So rüstet er sich auf der einen Seite der Bühne fröhlich zum Mahl und Trunk, während auf der anderen Lamachos stöhnend seine feldmarschmäßige Rüstung anlegt.

Im folgenden Liede vergißt der Chor wieder seine Rolle, so kann es für eine zweite verkürzte Parabase gelten. Er verwünscht in zwei köstlichen Strophen den Antimachos, ihm möge sein Hund das brozelnde

Nachtmahl vor der Nase wegschnappen, und wenn er abends von der Reitbahn heimkehre, soll er, statt einen Stein, sich eines Trunkenen zu erwehren, in ein frisch gelegtes Häuflein Menschlichkeit fassen, es doch werfen und treffen — den Kratinos, den alten Komiker, Aristophanes' Konkurrenten an demselben Fest.

Den Schluß bildet eine unsäglich komische Doppelszene. Von einem Boten im tragischen Stil angekündigt, der meldet, daß Lamachos beim Überspringen eines Grabens sich den Fuß verstaucht, den Kopf blutig geschlagen habe, wankt dieser selbst, von zwei Dienern gestützt, pathetisch jammernd als tragischer Held 'vom Feinde verwundet' heran. Gleichzeitig kommt von der anderen Seite Dikaiopolis selig betrunken als Sieger beim Wetttrinken, auf zwei Dirnchen gestützt, und verulkt den Kriegshelden, der sich zum Armenarzt tragen läßt, während Dikaiopolis mit dem jauchzenden Chor zu weiterem Trunk von dannen zieht.

Das immer wieder entzückende Stück ist mit großer Liebe vom Dichter ausgearbeitet und sorgfältig aufgebaut. Einheitlich von Anfang bis zum Schluß führt es drastisch und humoristisch die Friedensidee durch in prächtiger Steigerung vom Ärger über das Kriegselend und das unsinnige Treiben nichtsnutziger Diätenjäger und vom energischen Kampf gegen die Kriegspartei weiter bis zum Segen des wieder geöffneten Marktes und der ungestörten Freude am fröhlichen Choenfest. Die eigentliche Handlung ist freilich vor der ersten Parabase schon beendet. Denn der zweite Teil des Stückes ist nur eine lockere Folge lustiger Szenen, leicht zusammengeschürzt durch die Verhöhnung des Lamachos, der, schon am Ende des ersten Teils mit Dikaiopolis zusammengetroffen, geschickt die Verbindung auch mit diesem herstellt. Aber bis zum Schluß sind alle Szenen so sehr mit dramatischem Leben erfüllt, daß nirgend ein Stocken empfunden wird

Raum und Zeit schränken Aristophanes' Poesie noch weniger ein, als sie Aischylos beengt hatten. Erst die fortschreitende Entwicklung zum Realismus hatte die Tragödie sie zu achten veranlaßt. Die alte Komödie ist solcher Art Wirklichkeitssinn durchaus feind. Sie lebt ja in Übertreibung über die Gegebenheiten des Lebens hinaus in Charakteren so gut wie Situationen. Aristophanes grämt sich nicht um schäbige Kleinlichkeiten. Er läßt unbekümmert den Amphitheos unmittelbar nach der Volksversammlung, während welcher er nach Sparta gelaufen war, zurückkehren, läßt den Dikaiopolis auf seinem Landgut bei Euripides und Lamachos anklopfen, als wären sie Nachbaren, während doch beide, zumal der Dienst tuende Stratege in der Stadt wohnen, läßt die feindlichen Megarer und Boioter unbehindert durch die militärischen Sperrketten zum Privatmarkt des Dikaiopolis aufs Land kommen, wo sofort wie in der Stadt Sykophanten zur Stelle sind.

Von den 40 oder 44 Stücken des Aristophanes waren natürlich nicht alle mit gleicher Sorgfalt aufgebaut und ausgearbeitet. Auch die elf erhaltenen sind recht verschieden. Die Acharner zeigen fast archaische Strenge der Symmetrie. Im zweiten Teil ist sie am auffälligsten. Der Megarerszene mit dem Sykophantenschluß entspricht die zweite Dialektszene, wo der Boioter schließlich einen Sykophanten einhandelt; wie dieser eingepackt wird, wurde der erste geprügelt. Schließt jene Szene ein jambisches, schließt diese ein kretischtrochäisches Chorliedchen. Ebenso sind alle folgenden Szenen antinomisch gebaut. Dem Bauer, der Dikaiopolis bittet, ihm ein Maß Frieden abzulassen, entspricht der Brautführer: diesem gelingt's, jenem nicht. Lamachos wird zum Grenzschutz gerufen, Dikaiopolis zum Choenfest geladen, er rüstet sich zum Fest, Lamachos zum Dienst. Dieser kehrt stöhnend und humpelnd zurück, jener lachend und taumelnd. Nicht weniger streng ist der erste Teil gebaut, nur in komplizierterer Form. In den Anfangsszenen auf der Pnyx ist der persischen Gesandtschaft die thrakische entgegengesetzt; bringt jene das Auge des Königs und einige Eunuchen mit, so führt diese Proben Odomantischer Hilfstruppen herbei. Umrahmt und getrennt werden diese Auftritte durch die drei Amphitheosszenen. Das zweite Epeisodion füllt der Kampf zwischen dem Acharnerchor und Dikaiopolis. Parallel ist die Szene, wo Dikaiopolis sich schließlich durch Bedrohung des Kohlenkorbes in Parodie des Telephos beim Chor Gehör verschafft, der anderen, wo er im Telephoskostüm seine Rechtfertigungsrede hält. Getrennt und vermittelt zugleich sind beide durch Dikaiopolis' Besuch bei Euripides. Voran geht diesem Ganzen die kriegerische Störung des ländlichen Dionysosfestes, geschlossen wird es durch die kriegerische Lamachosszene. Zwei größere Chorlieder — Parodos und Parabase trennen die Hauptteile, wie kleine Lieder einzelne Szenen oder Szenenfolgen umrahmen. Der Grundriß der ganzen Komödie läßt sich demnach in diesem Schema veranschaulichen:

Prolog AGAGA Parodos KTETK Parabase MMBBLL

Mit seinen 'Wolken' ist Aristophanes 423 nicht nur gegen 'Frau Flasche' des alten Kratinos unterlegen, den er im Jahr vorher frech genug als abgetane Größe behandelt hatte, auch eine Komödie des Ameipsias wurde ihnen vorgezogen, von der wir nur wissen, daß sie nach dem

Kitharisten Konnos benannt war, den Platon als Lehrer des Sokrates in Musik rühmt, und daß sie Sokrates selbst naturwahr eingeführt hat als abgehärteten Mann, Ärger der Schuster, die nichts von dem stets Barfüßigen verdienten, als Hungerleider und doch nie Schmeichler. Die Niederlage hat Aristophanes schwer gekränkt. Aber, obgleich er die Wolken für das feinste seiner Stücke erklärt (522), hat er doch offenbar die Mängel so stark empfunden, daß er es umzuarbeiten begonnen hat. Merkwürdigerweise ist es nur in dieser unvollendeten Gestalt erhalten. Sicher lag der Grund für den Mißerfolg nicht darin, daß er den Sokrates als Erzsophisten darstellte und ihm alle möglichen Aufsehen erregenden Thesen, wie die des Diogenes von Apollonia und naturwissenschaftliche Experimente in skurriler Verdrehung andichtete, sondern in der Dürftigkeit der Handlung, die auch jetzt noch fühlbar ist. Die Erfindung ist zwar hübsch, daß ein durch den Rennsport seines Sohnes ruinierter Mann, um seine Gläubiger los zu werden, beim Sokrates in der neuen Streitkunst Unterricht nimmt, und unvergeßlich ist des Sokrates Denkanstalt, in der er, um in leichterer Luft besser denken zu können, in einem Korb hoch oben an der Decke hängt, aber die Verdoppelung der Unterrichtsstunde bringt keine Steigerung, die Prellerei der Gläubiger ist frostig, die Verprügelung des Alten durch seinen Sohn, der besser die Sophistik begriffen hat, nicht gerade lustig. Die wirksame Schlußszene, in der entrüstet über diese Lehrerfolge der Alte dem Sokrates die Bude ansteckt, hat der Dichter erst nachträglich zugefügt.

Auch mit den Wespen 422 hat er nur den zweiten Preis errungen, trotz der spaßhaften ersten Szenen, in denen ein Sohn seinen richterwütigen Vater vom Gerichtssport abzuhalten sucht und ihm schließlich ein häusliches Privatgericht über einen diebischen Hund einrichtet, angeklagt von einem anderen Hunde, daß er ihm — nichts abgegeben. Der Schluß ohne jede innere Verbindung mit Handlung und Personen des ersten Teils fällt gar zu sehr ab. Mit seinem 'Frieden' dagegen siegte er 421. Die geniale Verquickung tief empfundener Friedenssehnsucht mit übermütiger Parodie der Euripideischen Tragödie vom himmelsehnenden Bellerophon ist von hinreißender Wirkung.

Wie Bellerophon mit großartigem Bühneneffekt auf dem Pegasos vor Augen der Zuschauer in die Lüfte aufgestiegen war, hat Aristophanes den Trygaios auf einem durch eifrige Verdauungstätigkeit der ganzen Familie zu Riesengröße aufgepäppelten Mistkäfer hinauf zu den Göttern reiten lassen, Verse aus Bellerophon deklamierend, durchschossen mit ängstlichen Mahnungen an einen, den er im Peiraius seine Notdurft verrichten sieht, und an den Maschinenmeister, gut Acht zu geben. Im Himmel findet er nur Hermes als Haushüter — die Götter wollten das Elend auf Erden nicht mehr ansehen — und den Kriegsgott und erfährt, daß die Göttin des Friedens in einer Höhle eingesperrt ist. Sie und ihre Genossinnen, Festesfreude und Erntesegen, befreit er mit Hilfe des Chors, kehrt auf die Erde zurück, übergibt jene dem Rate, die Göttin des Erntesegens aber führt er unter jubelndem Hochzeitssang des Chors als Braut heim. In dem sprudelnden Witze und der kecken Lustigkeit liegt doch Ernst und Tiefe. Die Wirkung ermessen wir erst recht, wenn wir uns in die Stimmung der Athener versetzen, die im Frühling 421 nach zehn schweren Kriegsjahren den unmittelbar bevorstehenden Abschluß des Friedens aufatmend und hoffnungsfroh erwarteten.

Die Handlung hat im 'Frieden' ebensowie in den Acharnern ihren Abschluß schon vor der Parabase erreicht, den zweiten Teil füllt eine lockere Szenenfolge, prächtig abgeschlossen durch den rauschenden Hochzeitszug. Auch die 'Vögel' sind in der Anlage ähnlich, aber hier ist der zweite Teil, dessen Szenen freilich ebensogut vermindert wie vermehrt werden könnten, nicht ein Anhang, sondern die notwendige Fortsetzung der Handlung, die sich jetzt erst zum vollen Sieg über Menschen und Götter auswirkt, um wie im 'Frieden' mit einem fröhlichen Hochzeitszug zu enden, der den Helden und seine Braut, die Frau Weltherrschaft, begleitet. In den 'Vögeln' hat Aristophanes die altattische Komödie zur letzten Vollendung geführt. Die Preisrichter an den großen Dionysien 414 urteilten freilich anders. Sie gaben den Komasten des

Ameipsias den ersten Preis, dessen Konnos 423 den 'Wolken' vorgezogen war. Früh verschollen oder als Buch nie veröffentlicht haben die Komasten keine Spur hinterlassen. Die 'Vögel' haben sie schließlich besiegt. Gewiß mit Recht. Denn unvergleichlich sind sie selbst mit den übrigen zehn Stücken des Aristophanes in der Phantasie des Entwurfs, der spannenden Dramatik, der, man möchte sagen mit logischer Notwendigkeit sich vollziehenden Entwicklung, der lebensprühenden Zeichnung der einzelnen Personen, dem tollen Übermut, der sich harmlos an Menschen und Göttern ausläßt, dem reichen Wechsel wirkungstarker Szenen, der Anmut, Zierlichkeit und Kraft der Sprache und der köstlichen Lieder.

178. Szene der alten Komödie. Terrakotte in Würzburg.
(Nach Marg. Bieber, Denkm. z. Theaterw. Tfl. 74, 4.)

So mancher Athener sehnte sich 415 hinaus aus den Aufregungen und der Überspannung des damaligen Athens, das im Sommer 415 seine große Flotte mit mächtigem Aufgebot zur Eroberung Siciliens entsandt, den Hermesfrevel, Religionsprozesse, die Denunziationen gegen Alkibiades, seine Absetzung, Flucht und Verurteilung erlebt hatte. Dieser Volksstimmung gab Aristophanes im Frühling 414, wie 421 durch seinen 'Frieden', so jetzt durch seine 'Vögel' den reinsten Ausdruck und befreite mit seiner kecken Phantasie und fröhlichen Kunst sein Volk wenigstens auf Stunden von dem, was die Herzen bedrückte. Er ließ zwei brave Athener Ernst machen mit der täglich und aller Orten gehörten Redensart 'da möchte man doch lieber zum Kuckuck gehen'. Sie suchen und finden den Vögelkönig. Aber als er ihnen Bescheid gibt über ein ersehntes Schlaraffenland, da wacht im eben noch so ruhebedürftigen Athener der Trieb zu großzügiger Tätigkeit wieder auf. Er organisiert die Vögel, begründet 'Wolkenkuckucksheim' als Reich der Mitte zwischen Himmel und Erde, und sogleich packt ihn auch der militaristische und imperialistische Taumel, dem zu entfliehen er aus Athen entwichen war: die Weltherrschaft erringt er dem Vogelstaat, der den Menschen den Regen und den Göttern den Opferdampf sperren kann und so beide zwingt. Und hatte man von Alkibiades die Tyrannis über Athen befürchtet, so schwingt sich Peithetairos zum Welttyrannen auf: die Basileia, Frau Weltherrschaft, müssen die zur Kapitulation gezwungenen Götter ihm zur Ehe geben.

An den Lenaien 411 hat Aristophanes seine derbste Komödie 'Lysistrate' aufgeführt. Nicht vom Himmel wie 421 läßt er hier den Frieden holen, sondern aus eigener Kraft zwingen ihn, da die Männer versagen, die Weiber herbei: sie verpflichten sich zum sexuellen Generalstreik und führen ihn energisch durch, bis Lakonen und Athener, schwer leidend unter den sehr anschaulich vorgeführten Folgen, sich zum Friedensschluß verstehen. Doch die politische Lage und die gereizte Stimmung luden den Komiker nicht mehr zu Scherzen ein. In den Thesmophoriazusen desselben Jahres und den Fröschen, die er 405 aufführte, wandte er sich der Literatur zu. Euripides, der Führer der Modernen, ist vor anderen die Zielscheibe seines Spottes. In beiden Komödien schickt er ihn in eigener Person auf die Bühne.

Dort läßt er, nachdem er den Tragiker Agathon ob seines gespreizten weibischen Wesens weid-

lich verspottet hat, die Weiber ihr Herz über den Weiberfeind Euripides ausschütten und dann ihn selbst in drolligen eng an die Originale anschließenden Szenen seine eigenen Tragödien Helena und Andromeda parodieren, um seinen Schwager zu befreien, der sich ihm zu Liebe in das Frauenfest der Thesmophorien in Weiberkleidern eingeschlichen hatte, aber entlarvt und arretiert war.

In den 'Fröschen' hält Aristophanes Gericht über das ganze Werk des 406 fern der Heimat verstorbenen großen Tragikers. In der Unterwelt spielt es sich ab. Dahin dringt im Kostüm des Herakles Dionysos von Sehnsucht nach seinem Dichter getrieben. Er findet ihn dort, wie er dem Aischylos den Thron der Tragödie streitig macht. Sie kritisieren gegenseitig ihre Dichtung und Musik, ihre Technik und ihre Tendenz. Lehren soll der Dichter sein Volk, es bessern und erheben, tüchtige Staatsbürger und starke Krieger erziehen, wie Aischylos es getan. Deshalb entscheidet Dionysos, der Schiedsrichter, für Aischylos und ihn, nicht Euripides, führt er hinauf in sein Athen, 'den Staat zu retten, die Toren zu erziehen, deren so viele sind'. Schwer lastet der Druck der Verzweiflung über die politische Lage Athens auf allen. In keinem Stücke hat Aristophanes so ernst zur Eintracht und Hingabe an den Staat gemahnt wie in der Parodos und Parabase der 'Frösche', und zuletzt legt er noch den beiden Tragikern die Frage vor: 'Wie denkt ihr über Alkibiades, den Athen liebt und haßt und haben möchte?' und die andere: 'Wie denkt ihr über die Rettung des Staates?'

179. Schauspieler der alten Komödie als Herakles. Terrakotte im Antiquarium zu Berlin.
(Nach Marg. Bieber, Denkm. z. Theaterw. Tfl. 67, 2.)

Sind die Vögel, Lysistrate, Thesmophoriazusen einheitlich in Plan und Durchführung, nur daß der Chor des letzten Stückes am Schluß seine Rolle vergißt, so sind die Frösche wieder so locker komponiert und Dionysos wechselt so sehr seine Art und seine Stellung — handelnde Hauptperson im ersten Teil und der Schlußszene, Zuhörer in Schiedsrichterrolle im zweiten — daß man die Ungebundenheit der alten Stegreifkomödie wieder zu spüren meint. Auch im Ton sind beide Teile der Frösche ganz verschieden. Ist das erste, Dionysos' abenteuerreiche Reise in die Unterwelt, eine skurrile Posse mit allen Späßen der alten derben Art, lebhaft ausschreitend, immer wechselnd und überraschend, von unfehlbarer szenischer Wirkung, so besteht der zweite Teil aus einer einzigen großen Streitszene zwischen Euripides und Aischylos ohne jede äußere Handlung, ohne komische Situationen, ohne die üblichen Witze allein auf die gegenseitigen Kritiken und Parodien ihrer Werke und die Erörterung über die Aufgabe des Dichters gestellt. Diese feine Gegenüberstellung entspricht auch nicht dem Zweck der Unterweltsreise des Dionysos, der seinen geliebten Euripides wieder holen wollte, und nur leichthin wird am Schluß die Verbindung hergestellt, indem Dionysos auf seinen Zweck sich besinnt und nun bekehrt sich statt des Euripides den Aischylos wählt. Der erste Teil wendet sich an die breite Masse, die zufrieden ist, wenn sie lachen kann, der zweite setzt ein literarisch höchst gebildetes und interessiertes, feinhöriges und urteilsfähiges Publikum voraus. Daß das Volk von Athen sich ihn nicht nur gefallen ließ, der Komödie sogar trotzdem und trotz der Verhöhnung und Verurteilung des jetzt verehrten Euripides den Preis erteilte, ist vielleicht das glänzendste Zeugnis für seine Bildung, die es auf den Bänken des Theaters sich dank seinen Dichtern erworben hatte.

Mit dem Jahre 405 stirbt das große Athen, stirbt die klassische Tragödie, stirbt auch die Komödie. Aristophanes hat das Jahr lange überlebt, aber er ist ein anderer geworden, mit ihm seine Kunst, denn ein anderes war das Athen nach seinem Fall.

Aristophanes' Komödien machen durch ihren Übermut, ihre Späße, ihre Frische den Ein-

druck leicht hingeworfener Gelegenheitsstücke eines genialen Dichters, der frisch fröhlich aufgriff, was ihm am nächsten lag, und unbekümmert um Regel und Studium in lustiger Gesellschaft losschlug. Dieser Eindruck ist der schönste Beweis für seine hohe Kunst. In Wahrheit steckt viel fleißige Arbeit, Beobachtung des Lebens und Bücherstudium, dichterische und musikalische Übung in seinen Werken. Aristophanes war ein gebildeter Mann. Nicht nur die Werke seiner eignen Kunstgattung, selbst die älteren, die er nie hatte spielen sehen, sondern auch die Tragödie war ihm von der Bühne und durch Lektüre bekannt, nicht weniger Lyrik, Elegie und Jambos, dazu noch die Musik neuer und alter Zeit. Aber auch von der Geschichte seines Volkes wußte er, mit Fragen der Sophistik, Naturphilosophie, Sozialpolitik hat er sich abgegeben und die ersten Versuche der Ästhetik und Poetik hat er benutzt. Wie hätte er auch über alle Erscheinungen des politischen und geistigen Lebens spotten können, wenn er nicht dies Leben allseitig mitgelebt hätte? Und wie hätte er vor diesem kunstsinnigen und kunstgebildeten Volk bestehen können, wenn er die Gabe der Musen nicht eifrig und liebevoll gepflegt und fleißig ausgebildet hätte? Die Bildung des Dichters und seines Publikums ist der Boden, auf dem das alte Erbe der derben Volksposse diese einzigartigen Blüten treiben konnte. In der Tat sie ist einzigartig diese Verbindung von kräftigsten Späßen ungeniertester Natürlichkeit, denen keine Zote zu saftig, kein Mensch zu hoch, kein Gott zu heilig ist, mit tiefem Verständnis für Hohes und Reines, für Wahrhaftigkeit und Sehnsucht, und mit der Fähigkeit auch das Gemeinste über die Gemeinheit hinauszuheben, altherkömmliche Scherze zu verjüngen, durch originelle Erfindungen immer wieder zu überraschen und vor allem mit dem Feingefühl für Anmut und Kunst der Sprache und Rhythmik.

Unter den Mitteln, durch die Aristophanes seine Wirkung erzielt, steht oben an die geniale Erfindung irgendeiner unmöglichen, oft phantastischen Handlung, die die Gegebenheiten der Wirklichkeit dauernd keck überspringt und doch von ihr ausgeht und immer wieder zu ihr zurückkehrt. Gerade in diesem Gegensatz des phantastisch Unmöglichen zur höchst realistischen Ausführung der Einzelheiten liegt ein beträchtlicher Teil des Reizes. Dies Miteinander von Phantastik und Realismus, ureigen den dicken Fruchtbarkeitsdämonen, die ursprünglich die Komödie darstellte, und deshalb aufs Innigste verschmolzen, ist das Lebenselement dieser Kunst überhaupt, von Aristophanes mit Behagen so recht aus seinem eigensten Wesen heraus genossen und mit feuriger Schaffensfreude künstlerisch gestaltet. Der Komiker fühlt die beiden Grundtriebe jeder Kunst in sich lebendig: die Sehnsucht hinaus über die enge und harte Wirklichkeit und die ansaugende Liebe an diese schöne Welt, aber noch stärker empfindet er den Zwiespalt und ihn vergrößernd übertreibt er beides zur Karikatur, die befreiendes Lachen auslöst.

Sehr beliebt ist die kecke Zerstörung der Illusion. In der Parabase ist sie fast als Regel beibehalten aus dem alten Kultbrauch, nach dem religiösen Liede Zuschauer zu verspotten. Aber auch sonst redet der Dichter unversehens die Zuschauer an. So beginnt Dikaiopolis, den Telephos parodierend, seine Verteidigungsrede vor den Acharnern: 'seid mir nicht böse, ihr Herren Zuschauer, wenn ich, ein Bettler, unter Athenern über den Staat sprechen will'. Und in den 'Fröschen' ruft gar Dionysos seinen eigenen Priester, der auf dem Ehrensessel der Aufführung präsidierte, in Angst vor Unterweltgespenstern zu Hilfe. Wenn Aristophanes in Anfangsszenen gern den Zuschauern das Notwendige durch einen der das Spiel eröffnenden Sclaven, sie anredend, erzählen läßt, so mag darin wohl auch ein Spott über die bequeme Prologexposition des Euripides liegen. Aber das Durchbrechen der Bühnenillusion war alter Scherz und wurde so amüsant gefunden, daß noch Menander es gelegentlich geübt hat.

Andere am weitesten und stärksten wirksame Mittel sind Späße, die mit unverschämter

Selbstverständlichkeit verschämt verhüllte tierische Bedürfnisse des Leibes bloßstellen, saftige Zoten, obszöne Scherze, Wortwitze, oft schlimme Kalauer, überraschende Wendungen, Darstellung lächerlicher Eigenschaften, drolliger Situationen. Volksspiel war und blieb die alte Komödie und so hat sie nie auf diese altbewährten Mittel verzichtet. Früh hat sie sie ausgebildet und auch ein Aristophanes hat es nicht verschmäht mit solchen oft gebrauchten Inventarstücken zu wirtschaften, obgleich er sich gelegentlich gegenüber Konkurrenten, wie Phrynichos, Lykis, Ameipsias brüstet, nicht wie sie 'gewohnte Witze' zu reißen und 'megarische Scherze' vorzuführen. So benutzt er den großen Phallos des komischen Kostüms ungeniert nicht nur bei Hochzeitszügen am Schluß, auch mitten in seinen Komödien. Zur Szene der Thesmophoriazusen, wo Euripides seinen Schwager rasiert, hat ein antiker Erklärer bemerkt: 'das hat er aus Kratinos' Idaioi genommen', und es ist das Rasieren mit allem Ungemach immer ein beliebtes komisches Motiv geblieben. Ebenso das Radebrechen eines Fremdsprachigen und das Plattreden wie des Persers, Megarers und Böoters in den Acharnern, des Skythen in den Thesmophoriazusen, der Lakonen in der Lysistrate. Die besoffene Alte hatte, wie Aristophanes behauptet, dem Eupolis schon Phrynichos vorgemacht. Selbst solch dummer, aber gerade durch die Übergipfelung der Dummheit wirksamer Witz, wie der am Anfang der 'Frösche', wo Dionysos seinen Diener, das Gepäck am Tragholz auf der schmerzenden Schulter reiten läßt, um ihm die Last zu erleichtern, war Wiederholung und ist weiter wiederholt. Auch seine eigenen Scherze hat Aristophanes mehr als einmal angewandt, wie er den Euripideischen Telephos, das Orestesknäblein auf dem Altar raubend mit dem Schwerte bedrohend, sowohl in den Acharnern wie in den Thesmophoriazusen parodiert hat: hier ist ein Weinschlauch, dort ein Kohlenkorb der bedrohte Herzensliebling. Und noch viel häufiger, als wir es wissen können, wird er längst ausgebildete komische Typen verwendet haben. Es war das ja bei der langjährigen reichen Produktion von Komödien nicht anders möglich. Desto wichtiger war, das Übernommene frisch zu beleben, durch andere Schattierung und Gruppierung und kecke Erfindung in neues Licht zu setzen. Das ist gerade Aristophanes glänzend gelungen. Bis auf sein Greisenwerk hat man stets das Gefühl, daß er aus sprudelndem Quell eigener Genialität schöpfe. So machen seine 'Vögel', aus einem Gusse mit heller Schaffensfreude gedichtet, den Eindruck frischester Originalität. Er kann auch nicht zerstört werden durch die Einsicht, daß der Dichter viele dieser Motive, Situationen und Typen ererbt hatte: komische Vogelchöre sind schon

180. Phlyakenszene: 'Herakles' pocht an einen Tempel. Sein Sklave, das Gepäck am Gabelholz auf der Schulter, zu Esel. Unteritalischer Krater IV. Jahrh. im Antiquarium zu Berlin. (Nach Marg. Bieber, Denkm. d. Theaterw. Tfl. 80.)

hundert Jahre früher vorgeführt, wie Vasenbilder zeigen; Flucht aus Unruhe und Elend des täglichen Lebens ins Schlaraffenland hatten schon andere Komiker mit Erfolg bearbeitet; die Götterbotin Iris von Silenen belästigt, wie bei Aristophanes von den Posten des Vogelreiches, hat Brygos auf einer schöner Schale um 490 unter dem Eindruck eines Satyrspiels gemalt und als Gegenstück dazu eine stolze Göttergesandtschaft, in der Herakles nicht fehlt; die Kasperleszenen der zudringlichen Besucher von Wolkenkuckucksheim erinnern aufs lebhafteste an die entsprechenden in den 'Acharnern' und im 'Frieden', wo sogar der aufgeblasene Pfaffe schon ganz ähnlich erscheint. Aristophanes hat eben nicht anders als die großen Tragiker und alle rechten Künstler Erprobtes unbekümmert aufgenommen, im Hochofen seiner Phantasie zusammengeschmolzen und mit feinem Kunstgefühl in neue Form gegossen.

Ich gehe nicht ein auf üblichste Kunstgriffe wie Gegenüberstellung von großspurigen Offizieren, Priestern, Beamten oder auch Göttern mit dem unerschütterlich frechen Gesellen voll gesunden Mutterwitzes, oder seine Rolle als Dritter zwischen zwei streitenden Parteien, aber über Aristophanes' Sprachkunst und Lieder soll doch wenn auch nur Weniges gesagt werden. Ohne einen Witz zu machen, weiß Aristophanes allein durch Wortwahl, neue Wortbildungen, Häufung von Hauptworten, Zeitworten, Anreden oder von Gleichklängen drolligste Wirkung hervorzubringen. So der Heroldsruf in den Acharnern 1071: *ἰὼ πόνοι τε καὶ μάχαι καὶ Λάμαχοι* und das famose *Λαμαχίππιον* (1206). So die Beschreibung der Dichterarbeit des Agathon durch seinen Diener in Anapästen aus den Thesmophoriazusen 53: *κάμπτει δὲ νέας ἁψῖδας ἐπῶν, τὰ δὲ τορνεύει, τὰ δὲ κολλομελεῖ, καὶ γνωμοτυπεῖ κἀντονομάζει καὶ κηροχυτεῖ καὶ γογγύλλει καὶ χοανεύει.* So die rührende komische Schilderung des braven Alten in den Acharnern 688, der von einem jungen Streber vor Gericht gezogen, hin- und hergezerrt und geprellt, zermürbt vor Alter blubbert, dann zu schwerer Buße verurteilt, heim geht und schluchzt und weint und spricht zu seinen Lieben: 'was ich hier erspart zum Sarge, zahlen muß ich's nun als Buße': *ὁ δὲ νεανίας ..ἐρωτᾷ...*

ἄνδρα Τιθωνὸν σπαράττων καὶ ταράττων καὶ κυκῶν.
ὁ δ' ὑπὸ γήρως μασταρύζει, κᾆτ' ὀφλὼν ἀπέρχεται,
690 *εἶτ' ἀλύει καὶ δακρύει καὶ λέγει πρὸς τοὺς φίλους·*
'οὗ μ' ἐχρῆν σορὸν πρίασθαι, τοῦτ' ὀφλὼν ἀπέρχομαι'.

So in den Vögeln die Darlegung des Euelpides, daß der Vogelkönig einst Mensch gewesen wie wir, Schulden gemacht wie wir, und ohne zu bezahlen durchgebrannt ist wie wir:

ὅτι πρῶτα μὲν ἦσθ' ἄνθρωπος ὥσπερ νὼ ποτέ,
115 *κἀργύριον ὠφείλησας ὥσπερ νὼ ποτέ.*
κοὐκ ἀποδιδοὺς ἔχαιρες ὥσπερ νὼ ποτέ.

In den lyrischen Stücken bringt Aristophanes oft durch einfachste Rhythmik Ausdruck und Bewegung so zur Geltung, daß man z. B. die alten Acharner zu sehen meint, wie sie aus dem Hinterhalt auf Dikaiopolis empört losstürmen, ihn zu steinigen,

οὗτος αὐτός ἐστιν, οὗτος! βάλλε! βάλλε! βάλλε! βάλλε! παῖε πᾶς τὸν μιαρόν!

und dann vor seiner frechen Ruhe den Mut verlierend einander stockend fragen: *οὐ βαλεῖς; οὐ βαλεῖς;* Köstlich ist die rhythmische Malerei im herrlichen Lied auf Antimachos, des 'Sprühers' Sohn, der als Choreg an den Lenaien seinen Chor ungespeist weggeschickt hat — 'kurz gesagt, zur Hölle sollte Zeus ihn schicken!' Doch begnügt er sich zunächst mit dem Wunsch, daß ihm sein Hund einen lecker gebratenen Dintenfisch vom wackelnden Tische wegschnappe.

1150 *'Αντίμαχον τὸν Ψακάδος τὸν ξυγγραφῆ τὸν μελέων ποιητήν,*
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — —
ὡς μὲν ἁπλῷ λόγῳ κακῶς ἐξολέσειεν ὁ Ζεύς!
— ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — —
ὅς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα Λήναια χορηγῶν ἀπέλυσ' ἄδειπνον.
— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ — —
ὃν ἔτ' ἐπίδοιμι τευθίδος δεόμενον, ἡ δ' ὠπτημένη σίζουσα πάραλος ἐπὶ τραπέζῃ κειμένη
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ ⏑⏑ ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — | — — ⏑ —
ὀκέλλοι· κᾆτα μέλλοντος λαβεῖν αὐτοῦ κύων ἁρπάσασα φεύγοι·
⏑ — — | — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | — — ⏑ — | — ⏑ — | ⏑ — —

Hier sind lyrische Jamben mit vollendeter Meisterschaft behandelt, um bald in der Form des Choriambos — ⏑ ⏑ — Entrüstung auszudrücken, bald im ruhigen Flusse ⏑ — ⏑ — zu berichten, bald die kichernde Fröhlichkeit der ersonnenen harmlosen Bosheit durch Auflösungen ⏑ ⏑⏑ ⏑— hörbar zu machen, und schließlich die Pointe, das Wanken und Umfallen der Schüssel in dem gebrochenen Jambus ⏑ — — (*ὀκέλλοι*) anschaulich zu malen.

Zu hoher Poesie, ja zu heiligen Tönen erhebt sich Aristophanes gelegentlich. Solche Lieder müssen zwischen den komischen Szenen- und burlesken Schauspielerkostümen doppelt starke Wirkung getan haben. In den 'Fröschen' führt er den Chor der Geweihten in der Unterwelt mit einem Gesang auf Jakchos ein, dem mit Demeter und Persephone der Mysterienkult zu Eleusis galt. In reich variierten Jonikern ⏑ ⏑ — — läßt er ihn den Gott besingen, 'der hier auf ehrenreichem Sitze wohnt: komm, auf der Wiese hier zu tanzen, in den Festschwarm der Geweihten, schüttle den früchteschweren Myrtenkranz, der um's Haupt dir schwillt, stürmisch stampfe mit dem Fuße den ausgelassenen, scherzfrohen Tanz dir zu Ehren, den von reiner Anmut erfüllten, heiligen Chortanz der geweihten Mysten.'

Ἴακχ' ὦ πολυτίμοις ἐν ἕδραις ἐνθάδε ναίων, Ἴακχ' ὦ Ἴακχε,
⏑ — — | ⏑ ⏑— — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — — | ⏑ — ⏑

ἐλθὲ τόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων ὁσίους ἐς θιασώτας
— ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — —

πολύκαρπον μὲν τινάσσων περὶ κρατὶ σῷ βρύοντα
⏑ ⏑ — — | — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — |

830 *στέφανον μύρτων, θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων ποδὶ τὰν ἀκόλαστον φιλοπαίγμονα τιμάν,*
⏑ ⏑ — — | — ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — —

χαρίτων πλεῖστον ἔχουσαν μέρος ἁγνάν, ἱερὰν ὁσίοις μύσταις χορείαν.
⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — | ⏑ — | ⏑ ⏑ — — | — ⏑ — —

Schließlich stehe hier noch das Gegenlied aus der Vögelparabase in prachtvollen trochäisch-daktylischen Rhythmen untermischt mit Vogellauten, die erst durch die Musik recht zur Geltung kamen: 'Also ließen Schwäne harmonisch ihren Sang, Flügel schlagend ertönen Apollen, auf Hügeln sitzend am Hebrosflusse: durch himmlische Wolke drang der Schall, sich duckten die bunten Geschlechter der Thiere, Wogen glättete windstille Himmelsbläue, ganz erhallte der Olymp und Staunen ergriff die Herrscher, es bejauchzten die olympischen Charitinnen und die Musen das Lied'.

770 *τοιάδε κύκνοι, τιοτιοτιοτιοτιοτιὸ τιοτίξ, συμμιγῆ βοὴν ὁμοῦ πτεροῖς κρέκοντες*
— ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

ἴακχον Ἀπόλλω, τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίξ ὄχθῳ ἐφεζόμενοι παρ' Ἕβρον ποταμόν,
— — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

775 *τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίξ, διὰ δ' αἰθέριον νέφος ἦλθε βοά,*
⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

πτῆξε δὲ φῦλά τε ποικίλα θηρῶν, κύματα δ' ἔσβεσε νήνεμος αἴθρη,
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏑ — —

τοτοτο τοτοτο τοτοτοτίξ, πᾶς δ' ἐπεκτύπησ' Ὄλυμπος.
— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

781 *εἷλε δὲ θάμβος ἄνακτας, Ὀλυμπιάδες δὲ μέλος Χάριτες*
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Μοῦσαί τ' ἐπωλόλυξαν. τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίξ.
— — ⏑ — ⏑ — ⏑

Selbstverständlich ist, obwohl bestritten, daß Aristophanes und Genossen dieselben Bühneneinrichtungen benutzt haben, wie die Tragiker, die sie geschaffen. Spielten sie doch ihre Komödien unmittelbar vor jenen in demselben Theater. Manche ihrer Scherze, zumal die tragischen Parodien gewinnen erst ihre rechte Wirkung, wenn man sie sich genau nach dem tragischen Muster und mit ihren Maschinen und Effekten vorstellt. So entspricht Euripides in seinem Studierzimmer in den Acharnern oder Sokrates in seiner Denkanstalt einer Innenszene wie etwa Sophokles Aias zwischen den von ihm hingeschlachteten Tieren in seinem Zelt. Die großartige erst im Anfang der zwanziger Jahre gemachte Erfindung der Flugmaschine parodiert Aristophanes, indem er den Bauern Trygaios auf einem riesigen Mistkäfer vor Augen der Zuschauer genau so gen Himmel fahren läßt, wie Euripides den Bellerophon auf dem geflügelten Pegasos, nur daß er

die Angst des Schauspielers bei diesem gefährlichen Schwebekunststück drastisch zum Ausdruck bringt und schließlich den Maschinenmeister selbst anruft. Wie seit Anfang des Peloponnesischen Krieges nicht selten Tragödien mit einem lebenden Bilde beginnen, das also gedeckt gestellt worden sein muß, wie z. B. die Schutzflehenden des Euripides im Tempel um die gebundene Aithra und den liegenden Adrast herumsitzen, oder der Orest von Elektra bewacht vor dem Hause schlafend liegt, so beginnt auch Aristophanes seine Wolken mit einer nächtlichen Schlafszene und in den Acharnern sitzt Dikaiopolis bereits lange auf der Pnyx, als das Stück anhebt. Aristophanes hat verschiedene Dekorationen wie die Tragiker: in den Acharnern zeigt er zuerst die Pnyx, nach der Parodos die Häuser des Dikaoipolis, Euripides, Lamachos; in den Vögeln, Wald, Fels und Höhle. Wie sie mehrere Stockwerke, so benutzt er obere Fenster und Dach in den Wespen, im Frieden den Götterstand über dem Dach des Hauses. Am Schluß der Wolken läßt er das Haus des Sokrates in Flammen aufgehen, ein Effekt, den wir aus Euripides Troerinnen und Bakchen kennen. Es kann also kein Zweifel sein, daß Aristophanes die vollkommen ausgebildete Bühne der Tragiker nicht nur zur Verfügung hatte, sondern sie auch genau wie sie wirkungsvoll auszunutzen verstanden hat. An Aufführung mit primitiven Mitteln und stärkstem Appell an die Phantasie ist nicht zu denken.

Kritische Ausgabe des Aristophanes von Coulon. Paris 1923 ff.

Textausgaben von Meineke, Leipzig 1860 u. a. Erklärende Ausgaben der Ritter, Wolken, Vögel, Frösche von Theodor Kock, Berlin 1858, oft aufgelegt; der Archarner und Wolken von Starkie, London 1909, 1911; des Friedens von Sharpley, London 1905; der Frösche von Rademacher in Sitz.-Berichten der Wiener Akad. d. Wiss. philos. histor. Klasse, 198. Bd., 1921.

Übersetzung aller Komödien des Aristophanes von Joh. Gust. Droysen, Leipzig 1835, seitdem öfter aufgelegt.

Scholia Graeca in Aristophanis comoedias ed. Dübner. Paris 1877.

Comicorum Atticorum fragmenta coll. Th. Kock, Leipzig 1880.

4. ANDERE DICHTUNGEN

Neben der großartigen Schöpfung der Tragödie und Komödie verschwindet, was diese Zeit sonst, nicht nur in Athen, auch in ganz Griechenland an Poesie geleistet hat. Und doch war es eine unübersehbare Masse und manches wäre wohl der Erhaltung wert gewesen. Aber alles ist bis auf geringe Spuren verschollen. Götterfeste mit ihren Agonen, private Feiern, Symposien, Weihgeschenke und Gräber setzten alljährlich in ganz Griechenland viele Dichter in Bewegung. Alle alten Gattungen der Poesie lebten weiter. Es war ja nun leicht in festen Formen und mit der ausgebildeten Sprache zu dichten. Liebesliedchen, Skolien, Kurzelegien, von denen manche auch dieser Zeit das Theognisbuch birgt, Grab- und Weiheverse machten Unzählige und nicht wenige werden sie auch der Verbreitung wert gehalten haben. Neues, Eigenartiges, tief Empfundenes zeigen auch die paar erhaltenen Elegien bedeutender Männer kaum. Dem Symposion gelten hübsche Elegien des vielseitigen lebensfrohen Chiers Jon, des verständig lehrhaften Euenos von Paros, der gewiß mit dem Sophisten identisch ist, des Atheners Dionysios Chalkus, der den Pentameter voransetzte. Kritias, einer der dreißig Tyrannen hat in Elegien den Alkibiades gefeiert und Bräuche und Verfassungen der griechischen Staaten geschildert, aus denen ein Preis der fröhlichen Mäßigkeit der Spartaner erhalten ist, und in Hexametern pries er mit Wärme Anakreon als Sänger der Liebe und des Weines und verhieß ihm ewigen Ruhm. Bemerkenswert ist, daß wie die Sophisten für Kritias und Euenos auch der attische Komiker Hermippos, heftiger Gegner des Perikles, zur Elegie oft gegriffen hat.

Auch von der großen Chordichtung dieser Zeit ist nichts Greifbares erhalten. Nur Timokreon von Rhodos ist als bissiger Feind des Themistokles kenntlich. In der zweiten Hälfte hat sie, wie ihr Einfluß auf Euripides zeigt, in Rhythmik und Musik neue Wege eingeschlagen. Zu ihrer Blüte hat auch in dieser Zeit Athen wenig beigetragen: Melanippides war aus Melos, Telestes aus Selinus in Sicilien, Philoxenos aus Kythera. Der Athener Kinesias gehörte schwerlich zu den Größen. Wenn ihn Aristophanes als verstiegenen, begeistert in den Lüften schwebenden Sänger und als brünstigen Weibanschmachter verhöhnt, so läßt das auf stark erotischen Inhalt und aufgeregte Sprache schließen. Hat doch auch Philoxenos das erotische Motiv gepflegt, der es zwanzig Jahre später sogar schon humoristisch auf den Kyklopen übertrug. Über die Form dieser Dithyramben läßt sich nur sagen, die Responsion war aufgegeben; ob sie aber nur Erzählung waren, freilich mit eingelegten Reden, wie sicher der Marsyas des Melanippides, oder auch dramatische Szenen, gesungene Dialoge gaben, wie Bakchylides schon in seinem Aigeus, das entzieht sich unserer Wahrnehmung.

Dem Epos wies neue Aufgaben Choirilos von Samos im Epigonengefühl, das die Dichter der alten Zeit beneidete, 'als noch nicht abgeweidet war die Wiese'. Statt der Heroensage nahm er den Heldenkampf der Griechen gegen die Übermacht des Xerxes als Stoff, stellte ihn so jener gleich, wie um 460 Polygnot, Mikon und Panainos in der bunten Halle am Markt zu Athen die Marathonschlacht neben Theseus' Amazonenkampf und die Eroberung Troias gemalt hatten. Seine Leistung muß bedeutend gewesen sein. Die größten Männer des ausgehenden V. Jahrhunderts bewarben sich um die Verewigung ihres Ruhmes durch seine Muse, Lysander und der Makedonenkönig Archelaos.

Selbstverständlich ging auch die Prosadichtung bei diesem rührigen Volke nicht zugrunde. Märchen, Novellen, Sagen, Anekdoten wurden wie früher aller Orten erzählt. Das perikleische Athen hat wie andere Griechen Herodot mit Vorträgen aus seinem Werk entzückt. Neben dem großen Gedanken, den langen Kampf der Griechen mit dem Orient darzustellen, der in den Perserkriegen siegreich gipfelte, und den Schilderungen ferner Länder und Völker wirkte seine Freude an der Novelle und seine Kunst, durch sie die großen Menschen der Geschichte lebendig zu machen und seinen Zeitgenossen ihrem Sinne gemäß nahe zu bringen. Darnach läßt sich ermessen, wie begierig damals das niedere Volk Erzählern am Hafen und auf dem Markt gelauscht haben mag. Da wirds an Phantasie so wenig wie an ungeschminkten Natürlichkeiten und kräftigem Gewürz gefehlt haben. Auch bei Herodot fehlt dergleichen nicht ganz, doch erst viel später kam gerade dies als 'jonische Fabel' in die Literatur. Damals aber wandten sich die höheren Schichten davon ab, von der rationalistischen Strömung erfaßt, die im letzten Drittel des V. Jahrhunderts durch die Sophisten zur Herrschaft gelangte. In Thukydides' Geschichtswerk hat die Novelle keine Stätte mehr. Die Götter- und Heroensage wurde nach Vorgang des Joniers Hekataios mit Eifer rationalisiert, oder als Rahmen für verschiedenste Gelehrsamkeit wie vom Pontiker Herodotos am Ende des Jahrhunderts und für ethische, politische, soziale Abhandlungen und dialektische Musterstücke von allen Sophisten verwendet. Dieselbe Sache von zwei Seiten zu betrachten, ihr Für und Wider darzustellen erschienen berühmte Szenen der Heldensage geeignet wie Odysseus Klage gegen Palamedes auf Hochverrat oder sein Streit mit Aias um die Waffen Achills. Wie man die schlechtere Sache zur besseren machen könne, zeigten große Sophisten, indem sie den Menschenschlächter Busiris und die vielgeschmähte Helena priesen. Sogar ein Gorgias hat eine Lobrede auf Helena geschrieben. Hippias verfaßte eine Mahnrede Nestors an Neoptolemos, Protagoras hat den Prometheus- und Epimetheus-Mythos umgeformt. Prodikos erfand die viel bewunderte Szene Herakles am Scheidewege. So haben auch sie in Wettbewerb und Wechselwirkung mit Tragikern an der Sage weiter gedichtet.

181. Gesims der Tholos im Asklepieion bei Epidauros. Erste Hälfte des IV. Jahrh.
Aufnahme der Meßbild-Anstalt.

VII. DAS VIERTE JAHRHUNDERT

Nicht eigentlich Sparta hat 405 das attische Reich zerstört und Athens Kraft gebrochen, sondern die dämonische Genialität des Atheners Alkibiades und die materiellen Machtmittel des Perserreiches. Es fehlte Sparta, das im Felde immer noch unüberwindlich blieb, die politische Einsicht und die geistige Kultur, um über freie Griechen und die Träger einer Kunst und einer Wissenschaft zu herrschen, an denen es selbst nicht Teil hatte, geschweige denn mitschaffte. Das entwaffnete, verarmte, gedemütigte Athen blieb trotz alledem die Kapitale Griechenlands. Aber zu einer politischen Bedeutung hat es Athen nicht wieder gebracht. So wenig wie ein anderer griechischer Staat. Denn auch die Spartanerherrschaft knickte bald zusammen, als Persien, sie aus Kleinasien zu vertreiben, Athen, Korinth, Argos, Theben gegen sie vereinigte, den Krieg finanzierte und die spartanische Flotte durch den Athener Konon aus dem Ägäischen Meer hinausschlug. Nur durch Verrat der nationalen Sache, Preisgabe aller Griechen Kleinasiens, gelang es Sparta 387/6, Frieden zu erhalten. Der Perserkönig konnte ihn diktieren, obgleich die innere Fäulnis seines Reiches durch den Zug der zehntausend griechischen Söldner offenkundig geworden war, die sich aus Innerasien bis ans Meer hatten durchschlagen können. Tatsächlich stand Griechenland unter der Hoheit des Königs der Könige. Selbst anzugreifen war er zu träge, zu machtlos, hatte es auch nicht nötig, da die Griechen sich weiter selbst zerfleischten. Theben erhob sich. Sein großer Feldherr Epameinondas zerbrach bei Leuktra 371 Spartas Hoplitenheer, vernichtete mit dem Ruhm seiner Unbesiegbarkeit, seine Vorherrschaft auch in der Peloponnes. Doch konnte Theben sein Übergewicht selbst so wenig erhalten wie Athen seinen neuen nach Ost und West ausgreifenden Seebund.

Nur an der Peripherie des Griechentums entstanden festere politische Gebilde, aber nicht aus dem Machtwillen eines selbstbewußten, kraftvollen Volkes, sondern durch die starke Hand eines Überlegenen. Am Schwarzen Meer in der Krim entstand das Bosporanische Reich und wurde von einem tüchtigen Herrschergeschlecht durch ein Jahrhundert glänzend verwaltet. Im Süden Kleinasiens gelang es unter persischer Hoheit, die der materiellen Blüte dieser Griechenstädte überhaupt wohltätiger war als die Herrschaft Athens, dem Herrn von Halikarnass Maussolos ein blühendes Reich zu gründen, das auch seine mannhafte Witwe Artemisia zu halten vermochte. Stolzes Denkmal seines Glanzes ist sein riesiges Grabmal, von den ersten griechischen Künstlern erbaut und überreich geschmückt. Im Westen hat der gewaltige Dionysios von Syrakus, auch er, wie jener Halbbarbar, eifriger Förderer aller Kulturgüter, die Griechen Siziliens zu einigen, gegen die Karthager zu schützen und weithin in Italien seine Macht zum Heil der vielen griechischen Pflanzstädte auszudehnen vermocht. Doch unter seinem Sohn brach auch dies Reich 355 zusammen. Um dieselbe Zeit aber wuchs im Norden Griechenlands auf dem festen Grunde alteinheimischen Feudalwesens und ererbten, nun gefestigten Königtums Philipps Größe heran. 338 krönte er seine Lebensarbeit durch den Sieg von Chaironeia über Theben und Athen und die Einigung der unablässig sich zerreibenden kleinen Staaten unter seiner Führung mit der alten nationalen Aufgabe: Krieg gegen Persien. Schon 392 war Gorgias in einer berühmten Rede für sie eingetreten; dann hatte Jahrzehnte hindurch der bedeutendste Publizist, der größte Sprachkünstler, der Athener Isokrates für sie gewirkt und Widerhall gefunden. Trotzdem beugten sich die Griechen nur widerwillig und mußten, als 336 Alexander nach seines

Vaters Ermordung sich die Königsbinde um die jugendliche Stirn legte, von neuem gezwungen werden, ihrem Wahntraume von Freiheit zu entsagen, einer Freiheit, die sie nur zu eigenem Verderben zu benutzen wußten. Theben wurde zerstört, Sparta war ein bedeutungsloses Dorf, Athen, die Zentrale der geistigen Kultur und bedeutendste Handelsstadt neben Korinth, blieb unversehrt. Dennoch nahm es an dem begeisternden Schwung der Großtaten Alexanders, der nun den Orient für das scheinbar zermorschte, in der Tat immer noch kraftgesättigte Griechentum eroberte, nicht Anteil, blieb verstrickt im kleinlichen Parteigezänk.

So kläglich wie die äußere politische Lage war die innere. Der furchtbare peloponnesische Krieg mit seinen Zerstörungen fast in allen Landschaften, den ungeheuren Verlusten an Menschen, der Verarmung und sozialen Umschichtung hatte die griechische Seele tief erschüttert. Das ruhelose Wirrnis des folgenden Jahrzehnts war nicht geeignet, ihr neuen Halt zu geben. Die Demokratie und die in breitere Schichten dringende Bildung steigerte den Individualismus. Wille zum Staat, persönliche Hingabe für seine Macht nahmen ab. Scharen von Verbannten, ihres Vermögens beraubt, fluteten jeder Zeit zum Umsturz bereit, hin und her, und stellen sich als Söldner wie den griechischen Staaten, deren Bürger, wenn nicht nächste Gefahr drohte, lieber ihren Geschäften nachgingen, den Gewaltherren und Barbaren, vor allem Persien zur Verfügung. Krieg wird Gewerbe, Berufsoffiziere bilden sich in Söldnerheeren aus. Die alte landsässige Aristokratie tritt hinter Neureichen der Industrie und des Handels zurück, wird aus der Staatsleitung so gut wie ausgeschlossen. Das Bankwesen beginnt sich auszubilden, Freigelassene werden in Athen große Bankiers und reichste Leute. Die Ansprüche an das Leben und seine Genüsse werden größer. Langsam beginnt Scheidung der Gebildeten von der Masse. Die Religion regelt mit ihren Kulten und Festen nach wie vor das äußere Leben, gibt aber den Menschen schon längst nicht mehr Ziel und Halt. Sehnsucht nach fester Weltanschauung ergreift weite Kreise.

Es war eine Zeit des Tastens und Suchens nach neuen Zielen und neuen Formen für Staat und Gesellschaft. Erziehungsfragen drängen in solcher Gärung hervor und finden allgemeines Interesse. Formale und wissenschaftliche Bildung traten zum ersten Mal einander gegenüber. Isokrates und die Sophisten verfochten jene als die allein fördernde, praktisch brauchbare, Platon forderte diese zur Zielsetzung für jedes Leben und zur Erhöhung des Menschentums. Gemeinsam aber war beiden und allen anderen Denkern dieser Periode die Abwendung vom demokratischen Grundsatz der Gleichheit und Gleichberechtigung aller Bürger. Nicht die Masse, sondern die Besten nur sollten herrschen oder der Beste. Schwärmerei für die straffe Erziehung und aristokratische Verfassung des alten Sparta baute das Idealbild Lykurgs aus. In hingebender Arbeit für Andere innere Befriedigung, die Palme des Lebens zu erringen, stellte Antisthenes als Aufgabe hin in seinem Herakles, Xenophon führte sie in seiner Kyropeideia 'Erziehung des Kyros', an der verklärten Gestalt dieses Begründers des Perserreiches vor. Platon schuf in seinem größten Werke ein Bild des Staates wie er sein sollte, der durch Auslese und höchste körperliche und geistige Bildung der Besten zu höherem Dasein erzieht.

Zermorscht war nur der griechische Staat, nicht der griechische Geist. Er hat im IV. Jahrhundert nicht nur erhalten und weiterentwickelt, was das V. Jahrhundert an Kulturgütern geschaffen hatte, er hat in Künsten und Wissenschaften neue Gebiete eröffnet und Unvergängliches hervorgebracht. Mit beherrschter Technik haben damals Architektur, Malerei, Plastik Werke bewunderter und bewunderungswürdiger Vollendung in allen Orten hingestellt, die an griechischem Leben Teil hatten, auch über die politischen Grenzen hinaus. Neue Aufgaben für Theater, Rathäuser, Rundtempel, Grabmäler, Sarkophage regten die Tätigkeit an. Neben der weichen Eleganz des Praxiteles steht des Skopas leidenschaftliches Pathos, und Lysippos macht mit seinen dreidimensionalen Statuen die Plastik erst ganz frei von Hintergrund und Rahmen der Architektur. Natur- und Geisteswissenschaften werden eifrig in Teilgebieten durch Einzeluntersuchungen gefördert und machtvoll zusammengefaßt: zwei philosophische Systeme bauten kontrastierende Weltanschauungen auf, deren beider Wahrheitsgehalt und Anregungskraft unsterblich scheint. Der Joner Demokrit, abseits in Abdera an der Küste Thrakiens, erklärte auf der jonischen Naturphilosophie und Gedanken Leukipps fußend, absoluter Materialist, die Welt und alles was in ihr ist und lebt, aus den im Nichts fallenden und wirbelnden tomen. In Athen aber suchte Platon mit dem Glauben und dem Scharfsinn des Sokrates im Kampf gegen die Sophistik und doch mit den Mitteln sophistischer Dialektik feste Begriffe und schuf, tief ergriffen von den reinst geläuterten Vorstellungen orphischer Religion ein neues Jenseits, die ungewordene unvergängliche Welt der ewigen Ideen, nach der aus dunkler Ahnung die Philosophenseele sehnsüchtig hinanstrebt. Demokrits zahlreiche Bücher sind trotz ihrer unabsehbaren Wirkung verloren. Platons Werk ist ganz erhalten. Denn er hat ihm mit plastischer Gestaltungskraft und unvergleichlicher Sprachkunst eine Form gegeben, die schon um ihrer selbst willen fortlebte.

1. PROSADICHTUNG

Im IV. Jahrhundert ist Prosa die Literaturform, in der sich der Geist der Zeit am lebendigsten darstellt. Bereits im V. Jahrhundert durch Männer wie Heraklit, Herodot, Thukydides auf hohe Stufe gehoben, durch Protagoras, Gorgias, Thrasymachos kunstmäßig ausgebildet ist sie im IV. zum vollendeten Mittel geworden, jedem Gedanken bis in die schwierigsten Distinktionen, jedem Gefühl bis in enthusiastisches Pathos den angemessenen Ausdruck zu geben. Das haben Isokrates und Platon geleistet. Die enge Gebundenheit der poetischen Form genügte nicht mehr. Kein Wunder, daß jetzt die Kunstprosa in Wettbewerb mit der Poesie trat. Wohlklang und Rhythmus verliehen der durchsichtigen Klarheit logisch und symmetrisch aufgebauter Perioden einen Reiz, den der rhetorisch Gebildete höher schätzte als Verskunst. So nahm der Redner dem Dichter die Totenklage und das Enkomion ab, Eros wurde statt im Liede in wohlgesetzter Rede gefeiert. Lebensregeln und Wegweisung waren im IV. Jahrhundert als Sprüche des Chiron und Amphiaraos im epischen Verse gegeben worden, im V. gab sie Theognis in eigner Person seinem Liebling in Kurzelegien, im IV. schrieb Isokrates in Prosa dem kyprischen König Nikokles den Fürstenspiegel. Für ein Werk wie die Kyropädie hätte früher, wäre es überhaupt möglich gewesen, nur das Epos das Kleid geben können, Xenophon konnte es nur in Prosa schreiben. Erst recht war für die verschiedenartige Fülle dessen, was Platon zu geben hatte, Prosa, nur seine Prosa die einzig mögliche Form. So entstehen neue Literaturgattungen.

Xenophons Kyropädie ist eine Art historischen Romans: es wird das ganze Leben des Gründers des Perserreiches erzählt im ungefähren Rahmen der Geschichtlichkeit, aber ganz ohne Absicht, ein treues Bild dieses Königs und seiner Zeit zu geben. Vielmehr will Xenophon diesen Mann 'der so viele Menschen, Städte, Völker sich gehorsam machte', nur als Beispiel hinstellen, um zu zeigen, 'daß es weder zu den unmöglichen noch zu den schwierigen Dingen gehöre, Menschen zu beherrschen, wenn man es nur verständig betreibe und dazu die nötige Naturanlage und Erziehung mitbringe'. Es ist also eine politisch pädagogische Tendenzschrift, aber sie ist so breit behäbig ausgeführt mit so vielem persischem Kolorit, das der Verfasser aus eigener Anschauung und dem Werk des Ktesias, einstigen Leibarztes des seit 405 regierenden Artaxerxes kannte, und mit Novellen ausgeziert, auch einer sentimentalen Geschichte von der sinnberückenden, Freundschaft brechenden Schönheit der Pantheia und ihrer durch den Tod besiegelten Treue, daß weder die eine noch die andere Bezeichnung für dies Werk recht zutrifft. Es war in seiner Art neu und einzig, fand keine Nachfolge, konnte auch keine finden.

Eine neue Gattung aber von ungleich größerer Bedeutung, die wertvollste literarische Schöpfung des IV. Jahrhunderts ist der philosophische Dialog. Sokratisch heißt er mit Recht, weil ausschließlich Sokrates der Leiter des Gespräches ist, erwachsen also aus den Unterhaltungen dieser unvergeßlich eindrucksvollen Persönlichkeit. Neben Platon haben auch Zeitgenossen, wie Aischines und Xenophon, Dialoge geschrieben, aber Platon allein hat Dialoge geschaffen, die wie durch ihren Gehalt, so durch die Schönheit ihrer Form diese Literaturgattung in die Reihe höchster Kunstwerke rücken. Unter die Dichter gehört Platon mit demselben Recht wie unter die Philosophen.

Platons Dialoge sind Dichtungen, geben sich als solche. Kein Zeitgenosse konnte Schriften mit einem Titel wie 'Platons Gorgias' anders auffassen, als 'Euripides' Medea' oder 'Aristophanes' Frösche'. Sie sind alle frei erdachte Szenen, mit Sokrates als Hauptfigur. Ob sie unmittelbar in dramatischer Form gegeben, oder als Berichte vorgetragen werden, macht wenig aus. Denn auch diese geben die Unterhaltung mit dramatischer Lebhaftigkeit wieder, statten sie nur sozusagen mit szenischen Bemerkungen über Umgebung, Personen und Wirkung der Reden aus. Wer Platon nur auf die philosophischen Gedanken hin liest

182. Asklepios. Relief aus dem Asklepieion bei Epidauros um 380. National-Museum zu Athen. (Phot. Alinari.)

und diese in gedankenharten Formeln säuberlich abgezogen als Gehalt seiner Dialoge ausgibt, der wird dem Dichterphilosophen nicht gerecht. Die künstlerische Form ist nicht Einkleidung, wie man immer wieder sagt, nicht Schmuck oder Mittel, seinen Anschauungen leichteren Eingang zu verschaffen, sondern sie war für Platon der einzig mögliche Ausdruck seiner inneren Bewegung. Seine tiefsten Werke lehren das am eindringlichsten, wie Phaidon, Symposion, Phaidros. Sie wollen mit hingebender Seele erlebt werden, wie sie aus übervollem Herzen in heiligen Stunden geboren sind, Schöpfungen 'göttlicher Begeisterung, vor denen die Arbeit des Verstandes verschwindet'. Dichter war Platon wie alle Menschen tiefster Religiosität. So hoch er die Vernunft stellte, so Großes er gerade durch sie geleistet hat, das Unvergleichliche und Unvergängliche in seinen Schriften ist die unlösliche Vereinigung von schärfstem Denken und Himmelssehnsucht mit dichterischer Gestaltungskraft, die Kleinstes und Größtes, Äußerliches und Tiefstes mit spielender Leichtigkeit und hinreißendem Schwung anschaulich darzustellen und bildhaft zu gestalten vermochte. Platons Kunst von der Geschichte griechischer Dichtung ausschließen, hieße eine ihrer wunderbarsten Blüten verschmähen, gewiß ihre eigenartigste. Wer ihr einmal die Augen öffnet, der staunt über ihre Mannigfaltigkeit und den Reichtum und die Sicherheit ihrer Mittel. Platon hat wahr gemacht, was er am Schluß des Symposions in letzter Weinlaune Sokrates dem Tragiker Agathon und dem Komiker Aristophanes darlegen läßt, ein rechter Dichter müsse so gut Tragödien wie Komödien dichten können: eine ergreifende Tragödie ist sein Phaidon und sein Protagoras wetteifert mit jeder Komödie in humoristischer Wirkung.

Nicht als Philosoph, nicht um zu lehren ist Platon unter die Schriftsteller gegangen. Seine frühesten Dialoge machen bewunderte Größen lächerlich: den aufgeblasenen Homerrhapsoden Ion, den Allerweltswisser Hippias, den glänzenden Führer der Sophisten Protagoras. Durch Sokrates läßt er ihnen mit belustigender Ironie ihren gespreizten Pfauenschweif rupfen. Freilich wird dieser dabei in seiner Überlegenheit dargestellt. Aber er reißt nur herunter, er negiert nur, er spielt dieselbe Rolle wie die lustige Person in der Komödie, die Prahlhänse verhöhnt und dem Hochmut mit ihren Witzen die Stelzen wegschlägt. Nicht von ungefähr drängt sich dieser Vergleich auf. Auch in anderen Punkten zeigt sich Platons Anlehnung an die Komödie. Hat doch allein die Komödie wie er lebende Personen dargestellt und gerade in derselben Weise und Absicht. Freilich in Karikatur. Aber Karikatur ist doch nur Übertreibung der Charakteristik.

Komischer Schauspieler, Sklave. Bronzestatuette aus Dodona.
Athen, Nationalmuseum. (Phot. Arch. Inst.)

Diese übt Platon mit Meisterschaft, und auch er streift gelegentlich dicht an Karikatur. Hatten die Komiker besonderen Spaß daran, ihre Personen in ihrer Sprache reden zu lassen, den Tragiker im hochtönenden Pathos, den Dithyrambiker in verstiegenen Phrasen, den Seher im Orakelton, die Ausländer in ihren Dialekten oder Kauderwelsch, so ahmt auch Platon die Redeweise der berühmten Größen mit seiner Kunst nach, läßt Protagoras ganz anders sprechen als Prodikos und Hippias, den Polos anders als Kallikles, am köstlichsten im Symposion, wo nicht nur Agathon in Gorgianischem, sondern jeder in anderem Stile spricht; auch Dialektwendungen hat Platon nicht verschmäht, sie sogar im Phaidon dem Kebes trotz der heiligen Stimmung in den Mund gelegt. Und Humor, der Quellgrund jeder rechten Komödie, durchzieht fast alle Schriften Platons. Ist er oft nur leise angedeutet, so bricht er doch nicht selten übermütig aus. Aus der Komödie sind Platons Dialoge erwachsen. Einzelzüge aus ihr wird er öfter als wir ahnen übernommen haben, wie er für seinen Protagoras Eupolis' 'Schmeichler' benutzt hat. Verleugnet hat er die verwandtschaftliche Beziehung seiner Kunst zur Komödie nie. Allein von allen Dichtern hat er den Aristophanes persönlich auftreten lassen und ihn so im Symposion dargestellt, daß man seine Bewunderung und Liebe fühlt. In einem Epigramm hat er ihm gehuldigt. Auch Epicharm zitiert er und nennt ihn neben Homer als Fürsten der Poesie. Dem entspricht die Überlieferung, daß Platon eifriger Leser und Verehrer des Siziliers Sophron gewesen sei, der Szenen des Alltags in der ungeschminkten Sprache des Lebens wiedergegeben hatte. Nichts steht der Form platonischer Dialoge so nahe, wie dessen 'Mimus'. Platons dramatische Dialoge sind ebenso wie Sophrons Mimen Szenen des wirklichen Lebens in der Sprache des Lebens. Und wenn er solche öfter erzählen ließ, so entfernte er sich doch nicht weit vom Mimus, der nicht aufgeführt, sondern von Einem rezitiert wurde. Daß diese von Sophron um 430 in die Literatur eingeführte Kunstgattung in Athen noch vierzig Jahre später unbekannt gewesen sei, ist nicht glaublich. Platon hat den Mimus nicht erst von seiner sizilischen Reise, wie erzählt wird, mitgebracht, er hat ihn schon vor Augen gehabt, als er seine ersten Dialoge schrieb.

Diese einmal gefundene Form hat Platon beibehalten, auch als es ihm nicht mehr in erster Linie darum zu tun war, Scheingrößen dem Spotte preiszugeben. Nach der Hinrichtung des Sokrates stellte er ihn, den er bisher nur als Gegenpart benutzt hatte, huldigend in den Vordergrund und machte ihn je länger je mehr zum Mundstück seiner eigensten Gedanken, legte ihm oft genug auch seine Empfindungen unter. Doch Dichtungen blieben seine Schriften, erst im hohen Mannesalter, ja noch im beginnenden Greisenalter voll ausgereift zu hinreißender Kraft.

Am eindrücklichsten zeigt sich Platons Schilderungskunst vielleicht im Erfolg seiner Porträts. So wie er den Sokrates und alle seine Gegner und Freunde gezeichnet hat, so werden sie seitdem gesehen. Nicht genug zu bewundern, aber noch nie gebührend bewundert ist die Sicherheit, mit der er in wenigen Sätzen, oft nur Worten, ihr Äußeres gezeichnet, ihr Inneres enthüllt hat. So lebhaft war sein Gestaltungstrieb, daß er auch Nebenfiguren mit einem Striche lebendig zu charakterisieren sich nicht versagen mochte. Man muß freilich den feinen Zügen seines Meisterpinsels mitfühlend nachgehen. Denn er drängt seine Bilder nicht auf. Niemals beschreibt er: reden und handeln läßt er seine Personen, sich selbst charakterisieren, oder er stellt ihre Wirkung auf Andere dar. Nur ein Beispiel. Über Sokrates' letzte Stunden und Gespräche läßt er Phaidon berichten. Wie nahe aber der dem Meister gestanden hat, das zeigt Platon mitten inne in einem einzigen kleinen, rührenden Zuge: als Simmias und Kebes die Überzeugung des Sokrates von der Unsterblichkeit der Seele und die Ergriffenheit seiner Genossen mit neuem Zweifel stören, da, erzählt Phaidon, 'streichelte er meinen Kopf — ich saß zu seiner Rechten auf niedrigerem Schemel — und faßte meine Nackenhaare zusammen, wie er das scherzend zu tun pflegte, und sagte: morgen vielleicht wirst du diese schönen Haare trauernd abschneiden'. Da sehen wir den Erzähler, wie er schwärmerisch hingegeben zu Sokrates' Füßen den letzten Worten des geliebten Führers lauscht, fühlen, wie sehr ihn Sokrates liebte. Das ist der rechte Mann, von diesen weihevollen Stunden zu erzählen. Seine Innigkeit und Liebe fließt mit steigender Wärme in uns über.

Ebenso bewunderungswert ist Platons Fähigkeit, den Leser mit den ersten Sätzen in die Situation zu versetzen und in die rechte Stimmung zu zwingen. Humoristisch wird sogleich der Protagoras durch den jungen Hippokrates eröffnet, der zu nachtschlafender Zeit ins Haus des Sokrates stürmt. Schwermütiger Ernst legt sich auf die Seele, als im düsteren Morgengrauen Sokrates im Kerker aus ruhigem Schlaf erwachend den Kriton neben sich sieht, der hereingeschlichen ist, ihn zur wohlvorbereiteten Flucht zu überreden.

Wie in Einzelheiten so stellt sich Platons Kunst auch im Aufbau der ganzen Dialoge dar. Ihr philosophischer Gehalt zeigt sich aufs innigste mit der Form verwachsen. Die lebensprühenden Bilder geben nicht bloß den Rahmen für Gespräche, die auch ohne ihn bestehen könnten, sondern es wachsen diese aus den geschilderten Situationen heraus, sie werden erst recht durch diese Personen und ihr Verhältnis zueinander innerlich verständlich, und durch ihr Eingreifen wird die Unterhaltung gegliedert und gesteigert. So wird mit künstlerischen Mitteln die Untersuchung belebt, gefördert, höher und höher gehoben, die Gedankenarbeit unterstützt und durch unmerklich suggerierte Gefühlsmomente überzeugender und eindringlicher gemacht. Die höchste Höhe aber ersteigt der Dichterphilosoph in seinen Mythen. Durch sie vermittelt er mit einer von feinstem Kunstgefühl gebändigten, aus tief erregter Seele emporgetriebenen Phantasie in anschaulichen Bildern die letzten Erkenntnisse seines Denkens, er geht sogar über die Grenzen menschlichen Erkenntnisvermögens hinaus im Bewußtsein, daß nur Kunst auszudrücken vermag, was der Verstand nicht denken kann und die Seele doch fühlt und sehnsüchtig ahnt.

Es ist schwer aus der Fülle des Reichtums Platonischer Kunst auszuwählen. Er hat sie je nach dem Zweck des Dialogs in sehr verschiedener Weise und sehr verschiedenem Grade angewandt. In seinen Altersdialogen hat er ihr keine Stelle mehr verstattet, aber auch in einigen früheren nur geringe. Seine vollendetsten Kunstwerke sind Protagoras, Phaidon, Symposion. Sie wirken unmittelbar. Ich beschränke mich auf eine kurze Skizze des Phaidros. Vielmehr seines ersten Teiles. Er zeigt seine Kunst von vielen Seiten. Der schöne Anfang nimmt jeden gefangen. Aber mancher Leser läßt sich vielleicht alsbald durch die frostige Lysiasrede und einen Blick in den zweiten Teil enttäuscht vom Genuß des Köstlichsten, das zwischen diesen Abschnitten liegt, abhalten. Deshalb wähle ich ihn aus.

'Mein lieber Phaidros, wohin und woher?' 'Von Lysias, Sokrates. Ich gehe zu einem Spaziergang außerhalb der Mauer. Denn ununterbrochen habe ich da seit dem Morgen gesessen.' Mit diesen wenigen Worten gibt Platon Personen, Ort, Zeit und zeichnet zugleich den Phaidros als begeisterten Verehrer und eifrigen Schüler des Redekünstlers Lysias. Alsbald erfahren wir, daß dieser eine Rede vorgelesen hat über das feine Thema, es sei klüger, sich dem nicht Liebenden hinzugeben, als dem Liebenden. Um sie zu hören ist Sokrates bereit, mit Phaidros bis Megara und zurück zu marschieren. Als der sich ziert, sagt er ihm: 'ich kenne doch meinen Phaidros. Der hat sich nicht mit dem einmaligen Hören begnügt, sondern hat Lysias seine Rede wiederholen lassen, was der gerne tat, hat sich schließlich das Manuskript geben lassen und den ganzen Morgen drüber studiert und brennt nun darauf, sie vorzutragen. Nun, da ihn Einer drum bittet, macht er Umstände. Schließlich aber würde er sie ihm mit Gewalt aufdrängen. Also, lieber Phaidros, bitte ihn doch, daß er gleich tut, was er unter allen Umständen tun wird.' 'Nun gut, du läßt mich ja nicht los. Aber unmöglich konnte ich die Rede wörtlich auswendig lernen, den Gedankengang nur habe ich behalten. So will ich denn beginnen'. 'Erst zeig mir, Lieber, was du in deiner Linken unter dem Mantel hältst. Ich vermute, es ist das Manuskript. Ist's so, dann ziehe ich trotz unserer Freundschaft doch vor, den Lysias selbst zu hören, als Objekt deiner Memorierübung zu sein.' — Das ist platonischer Humor. Und welche Kunst! Um dem Leser einzuprägen, das Original der Lysiasrede werde hier vorgelegt, hat Platon diese lebensprühende Szene erfunden, in der er Beide charakterisiert und zum Zeichnen anschaulich vor uns hinstellt. — Nun hören wir aus ihrem Gespräch, daß sie am Ilissos hin gehen auf eine hohe Platane zu, und wir gehen mit ihnen und dort angekommen empfinden wir mit Sokrates das wonnige Behagen am kühlen Schatten der Platane, unter der ein Quell herfließt — seine Kühle fühlt sein nackter Fuß — atmen den Blütenduft, lauschen dem Cicadengesang und dehnen uns mit ihm im weichen Grase. Nun liest Phaidros

das Sophistenkunststück des Lysias, den sonderbaren Liebesantrag vor, der vor der Liebe als einem Wahnsinn warnt und den kühl verständigen nicht liebenden Liebhaber empfiehlt. Statt der erwarteten Begeisterung übt Sokrates Kritik am Aufbau dieses bewunderten Meisterstücks und gibt schließlich auf Phaidros' Drängen ein Beispiel, wie dies Thema besser behandelt werden könne. Mitten inne aber bricht er ab und will fort. Doch sein Daimonion hält ihn zurück. Er habe Gott gelästert. Das will er sühnen durch eine Palinodie. Gottesgabe ist die Liebe wie die Begeisterung des Propheten und des Dichters. 'Wer aber ohne Begeisterung der Muse an die Pforten der Poesie kommt im Vertrauen, Technik sei hinreichend, um rechter Dichter zu sein, der ist selbst ungeweiht und seine Verstandesdichtung verschwindet vor dem Werk der Begeisterung'. So muß auch in der Liebe der Verstandesmensch zurückstehen vor dem im Innersten Erregten. Denn die Begeisterung der Liebe ist den Menschen 'zur größten Glückseligkeit von den Göttern gegeben'. Das zu zeigen, erweist er die Unsterblichkeit der Seele. In grandioser Vision dringt er empor zur Himmelshöhe und über sie hinaus ins Jenseits. Droben am Himmelsgewölbe wallen dahin die Götter- und Menschen-Seelen. Er vergleicht sie einem geflügelten Zweigespann mit einem Lenker. Die Götterrosse sind beide gut lenksam, von den Menschenseelenrossen aber ist nur eines gut, das andere ist hartmäulig, steifnackig und schwer zu zügeln: jenes strebt hinauf, dies erdenwärts. Die Götter wallen von Zeus geführt zur höchsten Himmelshöhe in stiller Eintracht. Dort öffnet sie sich und hinaus lenken sie ihre Rosse und schauen droben im überhimmlischen Jenseits die wahrhaft wirkliche Welt, wo ungeboren unvergänglich die Ideen wohnen. An ihrem Anblick nähren sie ihre Göttlichkeit, dann kehren sie heim und werfen den Seelenrossen Ambrosia vor und tränken sie mit Nektar. Von den Menschenseelen aber gelingt es nur dem besten Lenker, seinen Kopf über den Himmelsrand zu erheben und wenigstens ungefähr und nur mit Mühe die Welt der Ideen zu schauen. Denn schwere Mühe hat auch er, sein böses Roß zu bändigen. Von den anderen Menschenseelen erhascht nur jede den einen oder anderen Blick ins Jenseits, hin- und hergerissen vom Widerstreit ihrer Rosse, und gestoßen von dem hinzudrängenden Seelenschwarm. In dem Getümmel brechen mancher die Schwingen und sie sinkt herab zur Erde, geht ein in einen Menschenleib. Nach langer Wanderung erst, die viele auch durch Tierleiber führt, kann sie in die himmlische Heimat zurückkehren, am raschesten nach dreitausend Jahren die Seele, die am meisten von den Ideen geschaut und deshalb in einen Menschen gefahren war, der sich nach Weisheit oder Schönheit liebend sehnt, und dreimal nach dem Tode dasselbe Los erwählt hat. Liebesbegeisterung ist es, die die Seele emportreibt, eingeschlossen in diesen Leib wie in eine Muschelschale. Erweckt wird sie durch die Schönheit, die sie einst heller strahlend als die anderen Ideen erschauen konnte, und die auf Erden deutlicher als das Gute und Wahre durch unsere Augen wahrnehmbar ist. Wessen Seele geweiht ist, der erschauert vor ihrem Abglanz auf schönem Menschenantlitz und fühlt in ihr das Göttliche und würde den Geliebten gern wie ein Götterbild verehren. Der Strahl der Schönheit dringt erwärmend in die Seele und schmilzt die Kruste, die sich um sie gelegt, und es entsprossen ihr die Federn, die sie beim Erdensturz verloren. Nun folgt eine humoristisch beginnende, bald hinreißende Schilderung der sehnsüchtigen Unruhe des Liebenden, dessen fiebernde Seele nur in der Nähe des Geliebten Erquickung findet. Hat sie einst im Gefolge des Zeus gewallt, so sucht sie wie Platon den Dion, eine ihr verwandte Seele. Doch da beginnt von neuem der Kampf des guten und des bösen Seelenrosses, der schwere Pein dem Seelenlenker bereitet. Weiß er es zu zügeln, dann finden die beiden Seelen zur rechten Liebe den Weg in Sehnsucht nach dem gleichen letzten Ziele; ein glückselig einträchtiges Leben führen sie hienieden und nach dem Tode schwingen sie sich leicht empor.

Platon: Textausgabe von Burnet, Oxford 1900—1907. Kommentierte Ausgaben (hauptsächlich sprachlich) z. B. des Protagoras und Gorgias von Sauppe-Gercke, Berlin 1877; des Gorgias von Nestle, Leipzig 1909; des Phaidon von Wohlrab, Leipzig 1908; des Symposion von Hug-Schöne, Leipzig 1909.

Übersetzungen z. B. von Schleiermacher, Berlin 1804ff.; Hieron. Müller-Steinhardt, Leipzig 1859; von Apelt; des Gastmahls von Kurt Hildebrandt, Leipzig 1912; des Phaidon und Phaidros von R. Kassner, Jena 1904f.; des Staates von A. Horneffer, Leipzig 1906.

M. Pohlenz, Aus Platons Werdezeit, Berlin 1913; U. v. Wilamowitz, Platon, Berlin 1919; E. Howald, Platons Leben, Zürich 1923; Agnes Schwessinger, Eigenart und Eigengesetzlichkeit in Platons Kunst (Philologus LXXX [1923] 225 ff.).

183. Kopf des Herakles aus dem Westgiebel des Athenatempels zu Tegea von Skopas. Museum in Piali. (Nach Photographie des Archäologischen Instituts zu Leipzig von Hackebeil.)

184. Kopf des Hermes von Praxiteles in Olympia. (Nach Hamann, Olympische Kunst, Tfl. 54.)

2. DICHTUNG IN GEBUNDENER FORM

Von der Poesie des IV. Jahrhunderts hat sich im Gegensatz zu seiner reichen Prosaüberlieferung fast nichts erhalten. Sie ist den Nachfahren neben den älteren nun klassisch werdenden Werken gering, neben den späteren als Übergang erschienen. Doch hat sie reich geblüht, hat Neues angebahnt. Athen tritt mehr zurück, Jonien beginnt wieder aufzuleben. Aber eine rechte Vorstellung können wir uns nicht verschaffen.

Das Epos, ausgebildet zum Preise der Heroen, hatte am Ende des V. Jahrhunderts Choirilos von Samos auf die Großtaten der Perserkriege, dann sogar auf den Ruhm der Großen seiner Zeit gewandt. Wie er die Taten Lysanders, des Besiegers von Athen gepriesen, hat nachmals ein anderer Epiker desselben Namens die Aufgabe übernommen, des Großen Alexander Siege als zweiter Homer zu besingen; kläglich ist er an ihr gescheitert. Die früheren Makedonenkönige, wie Archelaos, der jenen älteren Choirilos in Dienst nahm, und die übrigen griechischen Fürsten und Tyrannen in Ost und West werden sich auch zu solchem Zwecke Epiker gehalten haben. Ihre Werke und viele ihrer Namen sind spurlos verschollen. Nur vom Joner Antimachos von Kolophon sind wenige Verse geblieben. Nicht freilich von seinem Epos auf Lysander, dem dieser eines des Nikeratos vorzog, aber von seiner Thebais. Mit diesem Stoff lenkte dieser bedeutendste Epiker der Zeit wieder in die heroischen Stoffe zurück, forderte die Vergleichung mit dem Homerischen Epos heraus.

Das war ein kühnes Wagnis. Denn Homer stand damals unvergleichlicher da als je, in allen Schulen gelesen und gelernt, in musischen Agonen von kunstgeübten Rhapsoden mit allen Mitteln der Rezitation zu hinreißender Wirkung gesteigert, wie Platon im Dialog Jon anschaulich schildert. Aber er war auch so unendlich oft schon nachgeahmt, daß Paroden überall dankbares Publikum fanden, wenn sie mit hoch-

tönenden homerischen Floskeln trivialste Themen besangen. Um die Mitte des IV. Jahrhunderts zu Philipps Zeit gewann vor anderen der Aioler Matron hohen Ruhm durch solche mit persönlichen Anspielungen gespickten Parodien wie z. B. der Odysseeverse:

δεῖπνά μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροφα καὶ μάλα πολλά,
ἃ Ξενοκλῆς ῥήτωρ ἐν Ἀθήναις δείπνισεν ἡμᾶς·
ἦλθον γὰρ κἀκεῖσε, πολὺς δέ μοι ἕσπετο λιμός.

Daß diese Paroden zu musischen Agonen im Theater zugelassen wurden und sie ihre Scherze auch als Buch herausgeben konnten, zeigt, wie beliebt sie waren und was Homer vertragen konnte. Auch der 'Froschmäusekrieg' ist ein Produkt dieser Art, schwerlich älter, vielleicht noch jünger. Nicht eigentlich in parodistischer Absicht, aber doch in behaglichem Vergnügen am Gegensatz hat der Sizilier Archestratos um 330 in Homerischem Stil mit mannigfachen Anspielungen auch an andere hochgestimmte Dichter ein umfängliches Lehrgedicht über die Feinheiten eines guten Diners auf Grund eingehender Studien — 'die ganze Erde umreiste ich und das ganze Meer' — geschrieben.

Wenn Antimachos trotzdem die Konkurrenz mit Homer wagte, so mußte er viele Klippen meiden, neue Wege einschlagen. Wie er verfahren, ist bei der Dürftigkeit seiner Reste kaum zu sagen. Klug vermied er Ilias und Odyssee und wählte den thebanischen Kreis, dessen epische Fassung 'Thebais' aus spätester Homeridenzeit hohen poetischen Wert offenbar nicht gehabt hat. Er vermied homerische Wendungen, führte eine gesuchte Sprache, nicht an das Volk, an die Gebildeten wandte er sich, der erste bewußt 'moderne' Dichter. Nur bei ihnen, wie Platon, der aber wohl nicht nur ästhetisch urteilte, hat er Beifall zu seiner Zeit und hundert Jahre später gefunden, wo hellenistische Dichter seine Werke priesen. Noch Apollonios hat ihn für sein Argonautenepos studiert. Mehr als sein Epos interessierte damals seine Elegie 'Lyde', die Asklepiades rühmte, Philitas und Hermesianax sich zum Muster nahmen. Antimachos muß also auch in ihr, wieder an das altjonische Vorbild des Mimnermos sich anlehnend, neue Wege gefunden haben. Wenn er in dieser Elegie, die als Tröstung für den Verlust seiner Geliebten Lyde gedacht war, jedenfalls gelegentlich Heroengeschichten ausführlich erzählt hat wie die von Oidipus und von Herakles' Fahrt zu Geryones, so wird er das Vorbild für die elegische Erzählung und vielleicht auch ihre trübe Färbung, den 'elegischen Ton' den Nachfahren gegeben haben. Als ihr Vorläufer ist er von ihnen verehrt, so lange sie kämpfend ihr Programm zu verwirklichen trachteten; als sie's erreicht, lehnte Kallimachos im Hochgefühl ihn übertroffen zu haben, die 'Lyde' tadelnd ab; aber sein Urteil ist doch nicht durchgedrungen.

Nicht mit verstandesmäßiger Kunst, nicht mit hohen Vorbildern wetteifernd, sondern naiv Stoff und Sprache aus ihrem eng bescheidenen Kreise nehmend, hat um 350 ein neunzehnjähriges Mädchen Erinna, früh verstorben, auf einem Inselchen bei Rhodos ein kleines anspruchsloses Epos von dreihundert Versen gedichtet, die 'Spindel'. Das war in jeder Hinsicht etwas Neues: die junge Dichterin, der dorische Dialekt im Homerischen Vers, der epischer Form so wenig gemäße Gegenstand. Die Freude am kleinen Zierlichen, die Innigkeit stiller Einsamkeit hat sie zum ersten Mal poetisch zum Ausdruck gebracht. Fünfzig Jahre später erst wurde das von der Poesie aufgenommen, und da wurde die zarte Archegetin in bewundernden Epigrammen nachgefeiert, der Sappho an die Seite gestellt. Eine Vorstellung ihres Werkchens können wir uns nicht machen.

Das elegische Distichon, schon längst als festgeschlossene und bequem handliche Form in allgemeinen Gebrauch für die Unterhaltung beim Symposion, für Aufschriften auf Gräber, Weihgeschenke, Denkmäler übergegangen, wird weiter gepflegt und verfeinert. Manch schönes Epigramm haben Ausgrabungen zu Tage gefördert. Als Beispiel stehe hier die tiefempfundene Grabschrift eines jungen, vielleicht um 390 im korinthischen Kriege gefallenen Atheners Glaukiades aus Acharnai (J G II 2718). Es ist kaum übersetzbar, weil wir nicht

185. Grabstele vom Ilissos. National-Museum zu Athen. (Photo.)

Krieg, Ruhm, Alter, Jugend als leibhaftige Personen göttlicher Macht zu denken vermögen, wie die Griechen sie sahen, welche Gestalten wie Nike und Eirene plastisch darzustellen vermochten. 'Die Tapfern liebt Ares, es küßt sie der Ruhm, und die Jugend gönnt sie nicht dem Alter; so kam auch Glaukiades, Feinde vom Vaterland wehrend, zum allempfangenden Haus der Persephone.'

τοὺς ἀγαθοὺς ἔστερξεν Ἄρης, ἐφίλησε δ' Ἔπαινος
καὶ Γήρᾳ Νεότης οὐ παρέδοχ' ὑβρίσαι·
ὧν καὶ Γλαυκιάδης δηίους ἀπὸ πατρίδος εἴργων
ἦλθ' ἐπὶ πάνδεκτον Περσεφόνης θάλαμον.

Die Sammlung von Kurzelegien in den beiden Theognisbüchern mag Einzelnes aus dem IV. Jahrhundert enthalten. Führte das hier geübte knappe Zusammenfassen eines Gedankens und Gefühls die Kurzelegie notwendig auf das Maß des Epigramms, so löste vertiefte Innerlichkeit den Menschen dieser Zeit aus der Gesellschaft: es wurde aus der Kurzelegie für den Zecherkreis das 'Epigramm' des Selbstgesprächs, allein dem Bedürfnis entsprungen, zu formen, was die Seele bewegt, unbekümmert, ob es ungehört verhallt. Wieder ist es Platon, dessen leidenschaftliche Dichterseele die elegische Form zuerst so gebraucht, oder doch am ergreifendsten erfüllt hat. Redet sein Distichon an den Schönen, der nach den Sternen aufschaut und in ihm den Wunsch erweckt, der Himmel zu sein, um mit tausend Augen auf ihn blicken zu können, den Geliebten, seinen 'Stern' an, so spricht er in einem Doppeldistichon zu sich selbst: 'Jetzt da ich nur sage, Alexis ist schön, glüht alle Welt für ihn; was zeigst du, mein Herz, den Hunden den Knochen? du wirst es bereuen; hast du nicht schon Phaidros verloren?' Und das Gedicht, da dem Greis der unselige Tod seines heißgeliebten Freundes Dion durch Mörderhand aus der Seele preßte, ist weder Grabschrift, noch Totenklage für Anderer Ohren, es ist nichts als ein Ausströmen des Grames, der, weil er sonst überwältigte, Ausdruck finden mußte: 'Tränen hatten der Hekabe die Moiren zugesponnen schon bei ihrer Geburt, doch dir, Dion, haben im Siege schöner Taten Dämonen weite Hoffnungen entrissen. Nun ruhst du im Vaterlande, geehrt von den Deinen, *ὦ ἐμὸν ἐκμήνας θυμὸν ἔρωτι Δίων*.

Gedichtet wurde mehr als je. Es war ja nicht mehr schwer. Aber je leichter das Dichten wird und je breiter die Produktion, desto schwerer wird es, dem Empfinden persönlichen und unmittelbaren Ausdruck zu geben. Die poetischen Grabschriften zeigen es. Auch gesungen wurde natürlich nach wie vor. Leichte jonische Liedchen mit Refrains hat Aristophanes in seinen Ekklesiazusen 390 zur Liebesszene benutzt. Aber in die Literatur dringen sie nicht oder halten sich doch nicht, denn Neues und Packendes wird nicht ge-

schaffen. Ebenso wenig für den Kultus, der für seine Prozessionen und Opfer neben dem alten Ritual immer neue Lieder braucht, wenn auch ein oder der andere Dichter-Komponist hohe Anerkennung fand, wie 334 Philodamos bei den Delphiern, die seinen Paian auf Dionysos mit einem Ehrendrekret einmeißeln ließen.

Die hohe Lyrik schlug aber neue Bahnen ein, von der Musik getragen. Kunstvoller Sologesang zur Kithara und Flöte in freien Rhythmen, der bereits am Ende des V. Jahrhunderts stark auf Euripides gewirkt hatte, wurde weiter entwickelt. Platon schilt in seinem Alterswerk über diese neue Kunst, die alles durcheinander menge, sogar Tierstimmen einmische. Das hat wirklich Philoxenos von Kythera getan. Neben Timotheos von Milet hat er höchsten Ruhm und klassische Geltung erreicht. Beide sind vielerorts aufgetreten, beide natürlich in Athen, dieser auch in Sparta, wo seine Neuerungen abgewiesen wurden, jener auch beim großen Dionys in Syrakus, der ihm übel mitgespielt haben soll. Von jedem kennen wir ein Werk wenigstens ungefähr. Sie pflegten verschiedene Kunstgattungen. Philoxenos hat in seinem berühmtesten, 388 von Aristophanes im 'Plutos' verspotteten Dithyrambos den Kyklopen und Odysseus als handelnde Personen vorgeführt, also ein musikalisches Drama geschaffen, während Timotheos in seinem Nomos 'die Perser' von etwa 398/6 als Solosänger zur Kithara eine Erzählung der Schlacht von Salamis mit großen eingelegten Reden gab, der er am Schluß persönlichste Bemerkungen nach altem Herkommen anhing. Ist dies Stück, wirksam durch seine verlorene Musik, für uns ungenießbar mit seiner bis zur Unverständlichkeit schwierigen, überkünstlichen Sprache, so übt der Kyklop des Philoxenos durch seinen Vorwurf wie durch seine einfache Sprache unmittelbaren Reiz aus. Er hat nämlich dem oft behandelten Kyklopenabenteuer der Odyssee ein neues Gesicht dadurch gegeben, daß er den wüsten Riesen zärtlich verliebt in das Meermädchen Galateia darstellt. Das Liebesmotiv, zuerst 412 in der Andromeda des Euripides nachweisbar, muß wohl, wenn es Philoxenos humoristisch behandeln konnte, schon vorher recht ausgiebig von den Dithyrambendichtern benutzt worden sein, vermutlich ehe noch Euripides es aufnahm, wie der attische Dithyrambiker Kinesias Liebessehnsucht, vielleicht gar Liebesszenen vorgeführt haben wird, da ihn Aristophanes 411 als geilen Erotiker verhöhnt. Bei Philoxenos sang der Kyklop die Galateia an, wandte sich an Odysseus, der ihm einen Liebestrank vorschwindelte, und auch Odysseus sprach oder sang; die Höhle des Kyklopen scheint dargestellt gewesen zu sein. Die Wirkung dieser Dichtung war groß: Dichter und Maler der hellenistischen Zeit nahmen das dankbare Motiv des verliebten Riesentölpels auf und stellten es immer neu dar. Der 'Kyklop' des Philoxenos ist ebenso wie die 'Perser' des

186. Apollon Kitharodos. Vatikan. Röm. Kopie nach griech. Original des IV. Jahrh.

Timotheos als klassisches Werk wieder und wieder in griechischen Theatern sicher bis ins II. Jahrhundert v. Chr. aufgeführt worden. Die Orchestra (Thymele) war der Platz für sie, die an ihr auf gleicher Höhe gelegene Halbsäulenwand des Proskenions gab im hellenistischen Theater mit seinen auswechselbaren Tafeln (Pinakes), die zur Dekoration verwendet werden konnten, diesen Dithyramben den Hintergrund.

187. Verkleinerte Probe von der ältesten griechischen Papyrusbuchrolle, geschrieben um 360 v. Chr. Sie enthielt den Dithyrambos des Timotheos 'Perser', um 400 in Milet zuerst gesungen. Hier die letzten Verse des Hauptteils: *σκηνάς, μηδέ τις ἡμετέρου — χορείας* und den Anfang des durch die Koronis am l. Rande und wagerechten Strich (paragraphe) abgetrennten Schlusses (Sphragis) *ἀλλ' ὦ χρυσοκίθαριν ἀέξων*..

Das Theater stellte im IV. Jahrhundert noch höhere Forderungen an die Fruchtbarkeit der Dichter als früher. Denn die Lust am Drama, wie es Athen ausgebildet hatte, verbreitete sich weithin durch die griechischen Lande. Überall werden Tragödien, Komödien aufgeführt. Die Schauspieler organisierten sich, zogen von Ort zu Ort, überall willkommen und geehrt, hervorragende gelegentlich als Gesandte im Auftrage von Staaten und vom Makedonenkönig benutzt. Theater wurden auch in kleinen Städten, selbst an abgelegenen Kultplätzen wie an denen des Asklepios bei Epidauros und des Amphiaraos bei Oropos mit großen Kosten monumental erbaut zugleich für szenische Spiele wie für musikalische Vorführungen von Chören und Virtuosen auf der Orchestra.

Von Tragödien wurden in Athen allein an den großen Dionysien noch alljährlich von drei Dichtern je drei neue, also neun, 340 nur je zwei, also sechs aufgeführt, aber das früher als Abschluß jeder tragischen Trilogie übliche Satyrspiel ist weggefallen. Es entsprach in seiner derbdrolligen Art und seinem ithyphallischen Kostüm nicht mehr dem verfeinerten Geschmack. Doch wurde, um der altheiligen Forderung des Kultes zu genügen wenigstens ein Satyrspiel vor allen Tragödien gegeben. Trotz der großen Produktion und dem hohen Ruhme, den manche dieser neuen Tragiker, wie Astydamas und Theodektes, bei ihren Zeitgenossen fanden, wurde doch noch seit 386 alljährlich auch an diesem Hauptfest eine 'alte' Tragödie nach dem Satyrspiel und vor den neuen Tragödien gespielt, d. h. eins der nun als klassisch gewerteten Stücke der großen Tragiker des V. Jahrhunderts, in erster Linie des Euripides.

Der Stoff der neuen Tragödien ist wie früher die Sage sogar in beschränkterem Kreise. Aber die Tragiker, die in dieser Zeit nicht bloß Athen hervorbrachte, haben sich natürlich nicht nur im alten Gebiete bewegt. Freilich Agathons Versuch, auch den Stoff zu erfinden, hat keine Nachfolge gefunden. Eher wohl seine Neuerung, den Chor von der Handlung auszuscheiden, und ihm nur die Zwischenaktmusik zu geben; denn darauf drängte die Entwicklung, und in der Komödie geschieht dasselbe. Die einzige Tragödie des IV. Jahrhunderts freilich, die sich erhalten hat, weil sie fälschlich unter Euripides' Namen geraten war, gibt dem Chor mehr Teil an der Handlung als Euripides es zu tun pflegte. Auch ihre ganze Anlage ist eigenartig.

Diese Tragödie ist der Rhesos. Als Aufführungszeit werden die sechziger Jahre vermutet. Sie dramatisiert die Dolonie, das zehnte Buch der Ilias, aber vom troischen Standpunkt aus. Das Stück eröffnet

Attischer Aryballos um 400. Leningrad-Petersburg, Eremitage.

Drei komische Schauspieler kostümieren sich für die Aufführung. Der mittlere, auf gestreiftem Sacke sitzend, hält in der Linken ein Tragholz. Der Gegenüberstehende hat den Phallos aufgebunden. Alle tragen das vorn und hinten ausgestopfte Trikot mit Aermeln und Hosen.

Erste photographische Aufnahme von Prof. Waldhauer. Vgl. M. Bieber, Denkmäler zum Theaterwesen, S. 137.

der Chor, wie seit Aischylos' Zeiten nicht mehr für uns nachweisbar geschehen war. Aber statt eines lyrischen Liedes folgt den Eingangsanapästen eine anapästische Dialogszene, wie solche, allerdings von zwei Schauspielern, auch der aulischen Iphigenie des Euripides als Ersatz für seine jambische Prologszene von einem Späteren zugesetzt ist. Im Rhesos bilden die troischen Lagerwachen den Chor. Sie ziehen zu Hektors Lager, um ihm lebhafte Bewegung im Achaierlager zu melden. Auf Aineias' Mahnung zur Vorsicht entschließt er sich, statt die nach seiner Meinung die Flucht vorbereitenden Achaier anzugreifen, zunächst einen Späher auszusenden. Dolon erbietet sich dazu und vermißt sich, des Odysseus oder Diomedes Haupt zurückzubringen. Chorlied: Ein Bote meldet das Nahen des Thrakerkönigs Rhesos. Nach einem zweiten Chorlied erscheint dieser selbst in prächtigem Aufzug. Vom siegessicheren Hektor unfreundlich empfangen, verspricht er den Aias in offenem Kampfe zu überwältigen, erhält die Losung und einen Lagerplatz angewiesen. Auch der Chor der Wachen verläßt nach einem Wechselsang den Schauplatz, um die Runde zu machen. Nun schleichen Odysseus und Diomedes heran, die den Dolon abgefangen und ihm die Losung abgepreßt haben. Athene erscheint ihnen, sie von tollkühnen Streichen abzuhalten und auf Rhesos zu hetzen und seine herrlichen Schimmel. Währenddessen schickt sie den Paris weg, der beunruhigt den Hektor aufzusuchen kommt, ruft dann Odysseus und Diomedes zurück, da der Chor der Wachen naht auf der Suche nach ihnen. In lebhaft erregter lyrischer Szene schwindelt Odysseus sich und seinen Genossen mit der Losung durch sie hindurch. Zu spät merken sie den Trug. Da meldet schon des Rhesos Wagenlenker seine Ermordung und Beraubung dem Chor und dem herbeigeeilten Hektor. Den Schluß macht eine Göttererscheinung: die Muse, Mutter des Rhesos, erst lyrisch, dann in langer Rede den Tod ihres Sohnes beklagend und seine göttliche Verehrung ankündigend.

Wie stark die Wirkung der Tragödie des IV. Jahrhunderts war, zeigen zahlreiche Bilder unteritalischer Prachtvasen dieser Zeit, offenbar unter dem Eindruck theatralischer Aufführung gemalt, sei es direkt, sei es durch Vermittelung von Votivgemälden zur Erinnerung an preisgekrönte Dramen. Vor anderen interessant ist die große Medeaamphora. Das unbekannte Stück, dessen Gedächtnis sie erhalten hat, stand natürlich unter dem Einfluß des Euripides, der erst den Stoff und Medeas Gestalt geschaffen hatte. Aber dieser Nachdichter hat, ihn zu überbieten, den Schatten des Aietes, Medeas Vaters, eingeführt und die Zauberin auf einem geflügelten Drachenwagen am Schlusse durch die Lüfte abfahren lassen. Dieser äußerliche Bühneneffekt hat — charakteristisch für die Zeit — so gefallen, daß er trotz klaren Wortlautes der Euripideischen Schlußszene auch für sie angewandt und dauernd von den Schauspielern festgehalten ist.

Nicht viel besser ist es der Komödie dieser Zeit ergangen. Erhalten sind von ihr nur zwei Stücke des alten Aristophanes, auch wohl noch die derbe Bedientenkomödie eines unbekannten Dichters in der Bearbeitung des Plautus unter dem Titel 'der Perser', dazu noch eine große Zahl z. T. nicht kleiner Bruchstücke und viele Titel und Dichternamen. Da nun am Ende des Jahrhunderts vor allem Menander aus ihr die uns wohl bekannte bürgerliche Komödie entwickelte, die man die 'neue' nannte, so ist jene 'mittlere' als Übergangserscheinung einigermaßen vorstellbar. So viel sie von der alten Komödie aufgab, so brachte sie doch in ihr gelegene Keime in engem Anschluß an die Tragödie zur Entfaltung. Sie grub der Tragödie die Quellen ab: so geschah es, daß aus ihr das reine Drama erwuchs, und daß die Tragödie neuen kräftigen Lebenstrieb nicht mehr zeitigte.

Von jeher hat die Komödie, ob sie nun Götter in lächerlicher Ungestalt drollige Szenen aufführen ließ oder Alltagsmenschen in karikierten Typen darstellte, aus dem Leben und der Stimmung des Augenblicks ihre besten Kräfte gesogen. So war sie wie keine andere Dichtungsart befähigt, sich den Wandlungen der Lebensauffassung und Gesinnung anzupassen. Der Sturz des attischen Reiches, die Demütigung Athens, die blutigen Bürgerzwiste und jähen Umschläge ertöteten den Stolz und die Freude am Staate, stumpften in Vielen auch das Interesse an ihm ab. So nimmt jetzt kein Komiker mehr seinen Stoff aus der hohen Politik. Wenn Aristophanes in seinen Ekklesiazusen am Ende der neunziger Jahre den kommunistischen Idealstaat (natürlich mit Ausschluß der Sklaven) unter Weiberherrschaft verspottet, so ist das eine literarische Parodie auf philosophische Utopien. Einzelne Politiker mit Namensnennung

keck zu verhöhnen blieb auch jetzt noch üblich, aber mehr als sie treten Leute, die in anderer Art Aufsehen erregt hatten, hervor, bemerkenswert häufig berühmte Hetairen. Das Interesse hat sich vom Staat auf die Persönlichkeiten und auf die Literatur gewendet. Damit geht das Gefühl der Gemeinsamkeit verloren, das Individuum drängt sich überall hervor. So verliert der Chor seine Berechtigung. Er wird noch des Herkommens wegen, offiziell der Träger des Siegespreises, mitgeführt, aber er greift kaum mehr in die Handlung ein, seine alte Hauptleistung, die Parabase mit dem Kultlied und der Verspottung des Publikums fällt ganz fort. Bald hat er nur in den Handlungspausen noch etwas zu singen und zu tanzen, aber mit dem Stücke selbst hat das nichts mehr zu tun, die Dichter arbeiten auch keine Texte mehr dafür aus.

So ändert die Komödie ihren Charakter. Sie erfindet nicht mehr mit genialem Übermut phantastische Geschichten, läßt nicht mehr Menschen und Götter und Tiere von der Erde bis zum Himmel, in der Luft und in der Unterwelt agieren. Des greisen Aristophanes Plutos von 388 dürfte der letzte matte Nachklang dieser Art gewesen sein, aber gerade dies Stück zeigt am deutlichsten, daß sie am Ende ist. Da wird der Reichtum als blindes Kerlchen von einem anderen braven Bauern aufgelesen, erkannt, in der Schwindelkur des Asklepiostempels geheilt und teilt nun sehend und gerecht seine Gaben aus. Wie die Titel zeigen, beschränken sich die Dichter der 'mittleren Komödie' auf Darstellung von menschlichen Typen und mythologische Stoffe. Einige von ihnen behandelte Sagen wie die vom Ägypter Busiris und Linos, der dem Herakles die Musenkünste beibringen soll, oder Liebesabenteuer des Zeus tragen die Komik in sich, aber die meisten ihrer mythologischen Komödien wie Philoktet, Sieben gegen Theben, Medea, Helena werden Parodien von Tragödien gewesen sein. Ob in Athen so klobige Possen aufgeführt sind wie sie unteritalische Vasenbilder zeigen, wo z. B. Antigone bei Bestattung ihres Bruders vom Wächter ertappt, sich als alten Kerl entpuppt, steht dahin. Toll genug gings aber sicher zu, sagt doch Aristoteles, die Komödie mache die erbittertsten Feinde wie Orest und Aigisth, den Mörder seines Vaters, zu Busenfreunden. Eine lebendige Vorstellung vermittelt der Amphitruo des Plautus, den Molière neu belebt hat. Dieser von Übermut sprühenden Komödie liegt das Stück eines unbekannten griechischen Dichters, freilich wohl erst aus der Zeit Alexanders zugrunde, die vermutlich eine verlorene Tragödie des Euripides travestierte. Der Trug des Zeus, der die Alkmene in Gestalt ihres Gatten besucht, ist zu köstlichen Szenen überraschender Verwirrungen benutzt und zur lustigsten Wirkung dadurch gesteigert, daß Hermes in der Gestalt des Sosias, eines Dieners Amphitryons, die Liebesnacht bewachend, mit dem wirklichen Sosias zusammentrifft. Aus diesem mythologischen Stoff ist durch Komiker das Doppelgänger-Motiv geschaffen. Schon in zahlreichen Stücken des IV. Jahrhunderts, 'die Zwillinge' und 'die Ähnlichen', dann weiter in der 'neuen' Komödie hat es eine große Rolle gespielt, am glänzendsten in den Menaechmi des Plautus nach unbekanntem griechischen Vorbild entwickelt, von Shakespeare in seiner 'Komödie der Irrungen' noch gesteigert, und weiter ist es dann mannigfach verändert durch die Weltliteratur gegangen.

Hier zeigt sich deutlich der Anschluß der Komödie an die tragische Kunst. Er wurde jetzt enger. Gelernt hatten schon die großen attischen Komiker des V. Jahrhunderts von ihr, hatten nach ihrem Vorbild Einheit und Aufbau der Handlung, Szenenführung und Dialog gestaltet. Sie hatten auch einzelne tragische Szenen parodiert. Jetzt wurden nun ganze Tragödien ins Komische gewendet. Aber auch die aus dem Leben entnommenen Komödienstoffe sind in dieser Zeit mehr und mehr nach dem Muster Euripideischer Tragödien geformt. Ist das auch an den kümmerlichen Resten nicht nachzuweisen, die 'neue' Komödie zeigt es, die von den Zeitgenossen kaum bemerkt allmählich herauswuchs. Wie freilich Stücke aus-

sahen wie 'der Arzt, der Parasit, der Soldat, der Barbier, die Flötenspielerin, die Pythagoräerin' ist nicht zu sagen. Die alte im Dionysoskult wurzelnde Komödiensitte derber sexueller Witze blieb jetzt noch durch das freilich langsam dezenter werdende unflätige Kostüm der Schauspieler in Übung und nicht nur in gelegentlichen Scherzen. Wenn wieder und wieder Sapphokomödien erschienen, so kann man sich vorstellen, wie es da hergegangen sein mag.

Als Hauptvertreter der 'mittleren' Komödie gelten Anaxandrides (seit 382) ein Rhodier, der vielerorts so auch 348 am Hofe des Königs Philipp von Makedonien bei seiner Siegesfeier über Olynth aufführte, Antiphanes (etwa 400—330) und Alexis, 347 Sieger an den großen Dionysien, der Oheim Menanders. Ihre Reste bei Kock: Comicorum Atticorum fragmenta II.

VIII. BLÜTEZEIT DES HELLENISMUS.

1 2 3

188—190. Silbermünzen (Tetradrachmen) mit den Bildnissen

1. Alexanders des Großen (idealisiert), 336—323.	2. des Seleukos Nikator Königs von Syrien 306—281.	3. des Demetrios Poliorketes † 283.

(Nach Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen, Tfl. I.)

Alexanders Siegeszug in den Orient seit 334 ist neben den Perserkriegen um 480 der entscheidende Wendepunkt der europäisch-asiatischen Geschichte. Hatte damals das Volk in seiner Gesamtheit sich gegen den übermächtigen Angriff des Xerxes im Verzweiflungskampf seine Freiheit gerettet, so hat der Makedonenkönig aus persönlicher Initiative, nominell Strateg der gewaltsam zusammengezwungenen griechischen Staaten, in raschen Siegen, die den Ruhm jener Heldentaten verdunkelten, das ungeheure Perserreich niedergeworfen. Hatten die Schlachten bei Salamis, Plataiai, Mykale die Griechen um das aigaiische Meer geeint und ihnen die Möglichkeit gegeben, in ihrer angestammten engen Heimat sich nach allen Richtungen hin politisch und kulturell voll zu entfalten, so machte Alexanders Tat sie zu Herren der halben Welt und stellte ihnen die Aufgabe, sich mit fremdrassigen Völkern uralter Kultur zu messen, an Menschenzahl ihnen so weit überlegen, wie der Raum ihrer unabsehbaren Gebiete dem kleinen Griechenland. Hatten bis dahin die Griechen im Orient als Bediente und Söldner des Großkönigs und seiner Satrapen ihr Brot verdient, so geboten sie nun als Offiziere und Beamte eines griechischen Königs über alle Orientalen hoch und niedrig. Jetzt hatten sie sich wirklich die Welt aufgetan, überlegen an Kraft der Waffen und des Geistes. In's Unendliche dehnte sie sich. Hatte Alexander doch die Grenzen des Perserreiches noch überschritten, die Pforten Indiens aufgerissen, das Meer vom Indus zum Tigris und nach Arabien geöffnet. Die unerhörten Erfolge steigerten Tatendrang und Unternehmungslust zum höchsten, das Gefühl der Überlegenheit wuchs ihnen zu einem Selbstbewußtsein auf, das auch die Träger der einst angestaunten hohen ägyptischen und babylonischen Kultur als Barbaren verachtete. Vergeblich waren die Assimilationsbestrebungen Alexanders. Seine Nachfolger haben sie nicht fortgesetzt. Wie sie selber waren ihre Offiziere und die Scharen ihrer

Beamten Griechen und selbst ihre Heere bestanden ganz oder wenigstens zum besten Teil stets aus Griechen. Ihre Macht gab auch allen ihren Volksgenossen eine bevorrechtete Stellung. Und in Scharen strömten sie aus allen griechischen Gauen in den eroberten Orient im Gefolge des Heeres, dann an die Höfe und in die neugegründeten Städte.

Denn eine großartige Kolonisationsbewegung hat Alexander eingeleitet, und damit dem mächtigen Expansionsbedürfnis des zu eng eingeschnürten Griechentums, das schon zu lange seine überschüssige Kraft trotz unablässiger innerer Fehden als Söldner und Händler an alle Welt abgegeben hatte, einen Ausweg gewiesen, der um so freudiger gegangen wurde, als er zu mehr als nur materiellem Wohlergehen die Aussicht eröffnete. Mit dem VI. Jahrhundert war die Ausbreitung griechischer Kolonien über alle Küsten des Mittelmeeres zum Stillstand gekommen. Jetzt begann sie wieder im Gefolge siegreicher Heere und durchdrang weite Landgebiete. Wie Alexander haben die Diadochen ihre Herrschaft durch Gründung griechischer Städte inmitten fremder Völker gesichert, indem sie dort die Veteranen ihrer Söldnerheere mit anderen Griechen ansiedelten. Schon der große König selbst hatte durch Gründung einer Stadt seines Namens an der Mündung des Nil und einer zweiten an der Mündung des Tigris Ägypten dem Mittelmeer, Mesopotamien dem Indischen Ozean geöffnet und zugleich die Verbindung dieser beiden Städte an den Rändern seines Reiches, auf dem Landweg durch Syrien wie auf dem Seeweg um Arabien wenigstens angebahnt. Damit waren Handelswege geöffnet, die weit über den bisherigen auf das Mittelmeer beschränkten griechischen Horizont hinauswiesen. Zerfiel auch Alexanders Reich, das von ihm eröffnete Verkehrsgebiet blieb als Einheit. Seine Nachfolger haben eifrig in seinem Sinne weitergearbeitet. Unter den zahlreichen asiatischen Gründungen erlangten weltgeschichtliche Bedeutung neben Alexandreia vor allen Seleukeia östlich von Babylon und Antiocheia im Knie zwischen Kleinasien und Syrien. Diese Städte blühten mit märchenhafter Schnelligkeit auf, weil sie Zentren eines neuen Weltverkehrs wurden. Die politischen und geographischen Schranken waren gefallen und überwunden. Was der weite, hochkultivierte und jetzt mit so vielen griechischen Kolonien durchsetzte Orient an Produkten zu bieten hatte, an Bedürfnissen verlangte, überwog bei weitem, was der Westen gab und verbrauchte. So verschob sich der Schwerpunkt des Handels von Griechenland, das nach seiner Lage zur Vermittelung bestimmt ist, nach den südöstlichen Küsten des Mittelmeeres. Vor allen anderen wurde Alexandreia mit seinem reichen ägyptischen Hinterlande, seinen Verbindungen nach Syrien und ins Rote Meer, nach Arabien und Indien, nach Kyrene, Karthago und dem Westen der Knotenpunkt des Welthandels, neben ihr Antiocheia. Großen Nutzen hatte von dem Umschwung des Verkehrs auch die ganze Westküste Kleinasiens mit ihren alten Griechenstädten, namentlich Ephesos und vor andern die glücklich gelegene Insel Rhodos. Sie hat wie jene jonischen Städte in der Hellenistischen Zeit eine neue und hohe Blüte erlebt. Dagegen blieben die Handelsstädte des Mutterlandes, rasch überholt, weit zurück. Athen wurde eine stille Mittelstadt, sogar von Korinth überflügelt. Im Westen hielt Syrakus den Vergleich mit Alexandreia und Antiocheia einigermaßen aus, bis es mit dem ganzen westlichen Griechentum von Rom im Kampf mit Karthago zertreten wurde.

Als der große Alexander in der Blüte seiner Jugend 323 zu Babylon starb, erfüllte sein Leichengeruch die Welt, wie Demades in Athen auf die Nachricht seines Todes sagte. So hatte Alexander sie mit seinem Leben erfüllt, so übermenschlich Ungeheures hatte er geleistet. Sein Werk fortzuführen, auch nur zu erhalten, war unmöglich. Sein Reich zerfiel im wilden Ringen seiner Generale und Vertrauten um die Macht. Die Tyche, die dem Alexander die Welt zu Füßen gelegt hatte, spielte mit den Reichen der Diadochen. Stolzes Aufsteigen, jäher Sturz gewaltiger Männer rissen die Grenzen ihrer Gebiete, die sie sich aus Alexanders Reich herausgeschnitten hatten, hin und her. Einfälle von Keltenschwärmen über die entblößte Nordgrenze Makedoniens nach Griechenland 279, das sie glücklich abwehrte, und alsbald nach Kleinasien erhöhten die Verwirrung, bis endlich drei hellenische Großmächte sich gerundet festigten und einander etwa im Gleichgewicht hielten: Ägypten unter den Ptolemaiern, Syrien unter den Seleukiden und Makedonien unter den Antigoniden. Zwischen ihnen erhob sich im Norden des westlichen Kleinasiens das pergamenische Reich der Attaliden in siegreichen Kämpfen gegen die im Innern sich festsetzenden Gallier. Doch schwankten auch diese in fortgesetzten Kämpfen hin und her. Nur Ägypten wurde von keines Feindes Fuß betreten, die Ptolemaier führten ihre Kriege in Palästina, Syrien und im aigaiischen Meer. Ihre dauernde Rivalität mit Makedonien machte Griechenland zum Spielball ihrer Politik, die seine kleinen ohnmächtigen Staaten hin und her schob und mehr und mehr verwüstete. Dies Ringen machte auch das aigaiische Meer oft genug zum Kampfplatz und was noch schlimmer war zu herrenloser Zwischenzone. Die Seeräuberei, einst vom attischen Reich ausgerottet, vom Nesiotenbund unter Führung des Ptolemaios hintangehalten, war in der Zwischenzeit wiedererstanden und nahm in der Mitte des III. Jahrhunderts wieder zu, bis Rhodos eingriff.

191. Idealisierte Büste Alexanders d. Gr. London, Brit. Museum.
(Nach Smith, Marbles and Bronces; 1822, 1858.)

192. Marmorbüste Ptolemaios I. Soter Königs von Ägypten 306—285. Paris, Louvre.
(Nach Delbrück, Antike Porträts, Tfl. 23.)

So vereinigte sich die Spannung dieser Großmächte mit dem Umschwung des Weltverkehrs zum Verderben des Mutterlandes. Zwar blieb Athen die Stadt der höchsten Bildung, in ihr wirkten Platons Akademie und Aristoteles' Peripatos weiter, in ihr entwickelten um 300 der Athener Epikur und der kyprische Halbsemit Zenon, Stifter der Stoa, in scharfem Gegensatz die charakteristischen Weltanschauungen des Hellenismus; aber es verlor seine führende Stellung. In der Peripherie des Griechentums empfingen Künste und Wissenschaften frische Impulse und neue Richtung. Hier stellten die Weltstädte und Neugründungen, ehrgeizige und weitblickende Monarchen neue große Aufgaben. Vor allen andern zog Alexandreia und der glänzende Hof der Ptolemäer die Talente an sich. In dieser Neustadt schufen die Könige den Wissenschaften Bedingungen, wie sie ihnen noch nie geboten waren. Und ihre Rivalen wetteiferten mit ihnen.

Die gewaltigen politischen Ereignisse, die ungeheure Expansion, der Umschwung des Welthandels, die Steigerung des Verkehrs beschleunigten die schon begonnene soziale Umschichtung und Änderung des Volkstums. Unterschiede der Stämme verschwanden, da alle ohne Unterschied zu den Heeren, Verwaltungen, neuen Städten Menschen lieferten, eine Gemeinsprache bildete sich heraus. So weit Griechen wohnten, verstanden sie sich auf einem allen gemeinsamen Kulturniveau. Sie fühlten sich überall als überlegenes Volk. Desto stärker traten im so geeinten Griechentum Standes- und Bildungsunterschiede mehr und mehr hervor und schufen Klassen. Die Monarchen brauchten Offiziere und Beamte. Sie wählten sie nach ihren Leistungen ohne nach ihrer Herkunft zu fragen. Die Auslese praktisch tüchtiger Männer sicherte ihre Herrschaft, ihr Verbleiben im Amt verbürgte die Stetigkeit der Verwaltung. Es bildete sich in den großen Reichen eine Hierarchie des Beamtentums. Alle Berufe stellten so hohe Ansprüche, daß über der elementaren eine

193. Niobide Chiaramonti aus der Hadriansvilla in Tivoli. Vatikan. Um 300.
(Nach Brunn-Bruckmann, Tfl. 313.)

höhere allgemeine und eine spezielle Fachbildung notwendig wurde. Die konnte der gemeine Mann nicht leisten. Trotz aller Volksfeste, die auch der breiten Masse höchste Kunstleistungen boten, machte sich der Bildungsunterschied immer mehr geltend. Diese Oberschichten wurden Träger der Bildung. So konnte es nicht ausbleiben, daß an sie, nicht mehr an das ganze Volk sich die geistigen Führer wandten.

Die Poesie des ersten hellenistischen Jahrhunderts steht anders als die bildende Kunst in bedeutsamem Gegensatz zu seinen gewaltigen Taten. Erfüllten sie die Welt, so sucht die Poesie mehr die Enge als die Weite. Auf allen Gebieten pocht neues Leben, neue Probleme werden von Wissenschaft und Technik kühn angegriffen, neu gestaltet sich das Verhältnis der Völker zueinander, Länder und Meere erzittern unter dem Ringen um die Weltherrschaft — aber in der Poesie findet diese leidenschaftliche Erregung keinen Widerhall. Je hastiger und schwerer das Leben wird, desto mehr wird von der Poesie Erholung und Ablenkung gewünscht. Sie wird Spiel, Unterhaltung oder Repräsentation, das Herzblut des Volkes strömt nicht mehr durch ihre Adern.

Die erhaltenen Reste wenigstens — und sie gehören sicherlich den bedeutendsten Leistungen zu — lassen kaum ahnen, daß damals das Griechentum Ungeheures erlebte und vollbrachte, daß es den Osten erobert, die Grenzen der Erde erweitert hat, und daß die halbe Welt unter furchtbaren Kriegen zitterte. Die Geschicke der Welt wurden im Rat der Könige und auf den Schlachtfeldern von Berufsoffizieren und Söldnerscharen entschieden. Es kämpften eben nicht mehr die Griechen, sondern einzelne überragende Gewaltmenschen rangen um die Herrschaft, nicht als Vorkämpfer und Führer ihres Volkes, sondern als Herren von Untertanen für ihren Ehrgeiz und ihre persönliche Macht. Der Individualismus, der schon im IV. Jahrhundert die Staaten zermürbte, steht jetzt in voller Blüte. Der hellenistische Mensch lebt nicht mehr mit dem Staate, sondern in ihm und gibt ihn auf, wenn er ihm nicht mehr behagt, und wechselt zu einem anderen hinüber. Weil er nicht mehr mitarbeitet am Staat, sein Wohl und Wehe nicht mehr unlöslich mit ihm verwachsen ist, deshalb fühlt er nicht mehr mit ihm und seinem Schicksal. So gibt die Poesie gerade dadurch, daß sie nicht Teil nimmt an den großen Weltereignissen, das Stimmungsbild bedeutender Gesellschaftskreise dieser Zeit. Die gewaltigen Kriege der Könige, nicht einmal Alexanders weltumwälzende Heroentaten haben in der Poesie würdigen Ausdruck nicht gefunden. Was derart gedichtet wurde, weckte keinen Widerhall, verfiel gewiß verdienter Verachtung. Die führenden Dichter hielten sich fern davon, wenn nicht einer wie Theokrit sich mit solchem Gedicht eine Stellung bei Hofe zu verschaffen versuchte; nur gelegentliche persönliche Huldigungen brachten sie dar. Die Poesie war auch nicht mehr die einzige Form für solche Enkomien. Seit Isokrates machte die Kunstprosa starke

und immer steigende Konkurrenz. Rhetoren priesen die großen Herren und ihre Taten, und Geschichtschreiber, durch die Rhetorenschule gegangen, schmückten ihre Erzählung mit poetischen Mitteln, um die Hörer die Ereignisse miterleben zu lassen und sie wie in der Tragödie durch Furcht und Mitleid zu spannen und zu erschüttern. Die großen, tiefst bewegenden Fragen besprach die Philosophie in einer Weise, die auch die künstlerische Form und den poetischen Schwung Platons ebenso verschmähte wie gebundene Rede. Das Stoffgebiet der Poesie wurde enger.

Je mehr die Dichter den Zusammenhang mit dem großen Leben und den tiefsten Bedürfnissen ihres Volkes verloren, desto anspruchsvoller, studierter wurden sie, desto sehnsüchtiger schauten sie in die alte gute Zeit oder in die Natur, desto inniger wandten sie sich dem individuellen Leben zu. Die Erotik dringt vor, erfaßt weitere Stoffe und gestaltet sie um. Das Liebesmotiv erringt damals eine herrschende Stellung in der Poesie.

1. DIE NEUE KOMÖDIE

An der Schwelle der hellenistischen Literatur steht die 'neue Komödie'. Athen bringt sie hervor, ihre letzte poetische Schöpfung. Es ist ihre einzige in dieser Periode; sie aber ist von kaum absehbarer Wirkung über Jahrtausende. Alle anderen neuen Gattungen entstehen in der Peripherie des Griechentums, bleiben Athen fremd.

Menander ist ihr Klassiker, als ihr Schöpfer kann er nur bedingt gelten. Er steht zur neuen Komödie wie Aischylos zur Tragödie, alle Nachfolger gehen auf seiner Bahn. Attischer Bürger hat er 324, nach Ephebe also noch nicht zwanzigjährig, zum erstenmal aufgeführt, 315 seinen ersten Sieg errungen und dann, seinem Vaterlande trotz dringender Einladung an den Ptolemäerhof treu bis zu seinem Tode 291, mehr als hundert Komödien gedichtet. Seine Kunst hat er nach alter Weise wie ein Handwerk von seinem Oheim Alexis ererbt und sie als Lebensberuf ausgeübt. Die große und starke Konkurrenz zahlreicher Rivalen machte es ihm nicht leicht, sich durchzusetzen. In den 33 Jahren seiner fruchtbaren dichterischen Tätigkeit hat er nur fünf Siege an den großen Dionysien, drei an dem engeren Fest der winterlichen Lenaien errungen. Es werden die derberen Mittel der noch üblichen älteren Komik das Publikum zunächst unmittelbarer angesprochen haben als seine feine Charakterkomödie, in die es erst allmählich sich hineinfinden mußte. Nach seinem Tode wurde seine Kunst aber so allgemein anerkannt, daß er in der Schätzung der Nachwelt denselben Rang einnahm wie Euripides in der Tragödie, wieder und wieder in allen griechischen Theatern von

194. Menander, Marmorherme in Boston.
(Nach Delbrück, Antike Porträts, Tfl. 20.)

den organisierten Schauspielergesellschaften aufgeführt, früh für die Römische Bühne bearbeitet, viel gelesen bis ans Ende der Antike. Der von ihm ausgebildete Typus der Komödie wurde dann, durch die römischen Nachbildungen dem Mittelalter überliefert, seit der Renaissance das Vorbild, an dem sich die moderne Komödie entwickelt hat. So hat Menander Einfluß auf die Weltliteratur geübt, wie sehr wenige andere Dichter. Doch so hoch auch sein Genie seine Genossen und Nachfolger überragt haben mag, manches ihrer Stücke wird den Vergleich mit den seinen nicht zu scheuen gehabt haben, wenn wir von ihnen auch nur wenige Proben durch Nachdichtungen des Plautus und Terenz kennen. Die berühmtesten von ihnen sind nicht Athener, so Philemon von Syrakus, sein schärfster Konkurrent, und Diphilos von Sinope, beide etwas älter als er, und die jüngeren Apollodoros von Karystos und Poseidippos von Kassandreia.

Wer eine Komödie Menanders mit einer aristophanischen vergleicht, empfindet die Unterschiede stärker als ihre Verwandtschaft. Meidet jene geflissentlich den Schein der Wirklichkeit mit ihrer Phantastik und grotesken Karikatur, so ist diese geradezu ein 'Spiegelbild des Lebens' genannt worden, und der angriffslustige Übermut der alten Komödie geht ihr gänzlich ab. Ein anderer Kunstwille, eine andere Einstellung zur Welt stellt sich dar. Vieles kam zusammen, sie zu bewirken. Mit dem Staat hatte sich das Leben des Einzelnen geändert, sein Verhältnis zum Gemeinwesen, seine Lebensrichtung, sein Geschmack, sein Stilgefühl. Und doch wurzelt die 'neue Komödie' in der 'alten', allmählich ist sie im Laufe des IV. Jahrhunderts mit der schon geschilderten Umstellung ihrer Tendenz und Form aus ihr herausgewachsen, bis sie etwas anderes wurde.

Den Chor hat sie ganz abgeworfen. Für ein Abbild alltäglichen Lebens war er unbrauchbar, lästig schon längst. Nur die Pausen der Handlung, die in fünf Akte zu teilen jetzt allmählich Sitte wird, füllt der Chor mit einer zusammenhanglosen Zwischenaktsmusik, ohne daß die Dichter ihm auch nur einen Text zu seinen Liedern schreiben. Da er in die Handlung nicht mehr eingreift, braucht er auch nicht mehr auf der Bühne der Schauspieler zu erscheinen. So konnte jetzt die Bühne schmaler und höher werden, unter ihr in der runden Orchestra trat der Chor auf. Mit dem Chor, dem Träger der Musik, wurde diese überhaupt aus dem Spiel ausgeschaltet. Menander hat auch seine Schauspieler nicht mehr singen lassen. Das reine Drama war da.

Auch das unflätige Kostüm der alten Komiker mit dickem Wanst und Hinterteil, lang baumelndem Phallos und wüsten Masken war unmöglich geworden für Darsteller von gewöhnlichen Menschen in alltäglichem Tun. Der Phallos wird abgelegt, die Ungestalt verschwindet. Nur die Sklavenrollen behalten noch eine sehr gemilderte Erinnerung an sie. Für die anderen Personen werden Maske und Kostüm in festen Typen ausgeprägt und mit feiner Kunst an Gesichtszügen und Farbe, Haartracht, Kleidung variiert. Erscheinen die alten Herren mit Bart, langem Mantel und Stöcken, die Jünglinge bartlos und leichter gekleidet, die Sklaven in kurzem Rock, so ist jede dieser Gruppen

195. Maske eines Jünglings der n. Komödie. Terrakotte aus Samsun im Antiquarium München. (Photo Pieler, Marg. Bieber Nr. 164.)

Theater im Asklepiosheiligtum bei Epidaurus. Erbaut im IV. Jahrhundert vom jüngeren Polyklet.

Zuschauersitze, Orchestra (200 m Durchmesser), rechts die Grundmauern der Skene, hinten an der wieder aufgebauten Stützmauer Tor zur Parodos, auf welcher der Chor in die Orchestra einzog und die Schauspieler auf die schmale hohe Bühne gelangen konnten. (Photo Meßbildanstalt 1339. 5).

ebenso wie die der Frauen noch nach Charakter, Stand, Gewerbe aus scharfer Beobachtung in sechs bis elf verschiedenen Nüancen durchgebildet. Diese Fülle ermöglichte in der Tat Bilder des vielgestalteten Lebens zu geben. Für die ungeheuren Ausmaße der antiken Theater unter freiem Himmel waren die charakteristischen Züge der Masken stark herausgearbeitet. Nur bei naher Betrachtung erscheinen sie übertrieben. Durch geschickte Stellung der in beiden Gesichtshälften verschieden gestalteten Maske konnte der Schauspieler dem Publikum die Vorstellung wechselnden Ausdrucks beibringen.

Wie das Kostüm beibehalten, aber fast bis zur Unkenntlichkeit seines Ursprungs gemildert wird, so bleiben auch Eigenheiten des alten komischen Spiels wenn auch seltener und vorsichtiger verwendet in Übung, schon weil sie auf das breite Publikum, das das Theater füllt, niemals ihre Wirkung verfehlen. Anreden der Personen des Stückes an die Zuschauer, seit jeher beliebt und noch heute im volkstümlichen Kasperspiel üblich, hat auch Menander ungeniert angewandt; nicht nur in einer exponierenden Anfangsrede, wo sie auch bei Aristophanes am häufigsten ist, und am Schluß in der Bitte um den Preis, die Plautus und Terenz festhielten, sogar mitten im Stück spricht plötzlich Einer ins Theater hinein 'meine Herren'. Im 'geschorenen Mädchen' verabschiedet sich die exponierende Figur: 'lebt wohl, Zuschauer, seid uns freundlich und paßt gut auf'. In der 'Samierin' erzählt der alte Demeas was er soeben in seinem Hause ungewollt erlauscht hat, nicht sich, sondern den Zuschauern, die er ohne weiteres anredet. Ob es alte Gewohnheit ist aus der Zeit, als noch ein Chor neben den Schauspielern stand, oder ob es Menander in unbekümmerter oder ironisierender Offenheit oder der komischen und belebenden Wirkung halber tut, er läßt manche Personen ihre Monologe nicht so sehr sich selber, sondern den Zuschauern halten, die unvermutet angeredet werden. Ihnen macht im 'Schiedsgericht' ein Sklave die Mitteilung, daß sein Herr Charisios verrückt geworden. An sie richtet in der 'Samierin' Demeas die Rechtfertigung seines Sohnes vor sich selbst, und später fragt dieser Sohn in einem aufgeregten Selbstgespräch plötzlich: 'was soll ich tun, meine Herren, wenn mich mein Vater nun wider Erwarten nicht zu bleiben bittet?' Eine Magd läßt Menander die Zuschauer bitten, ihr ein Zeichen zu geben, wo das vermißte Kästchen stecke. Ein anderer Alter fragt in der Angst um seinen vergrabenen Schatz bei den Zuschauern herum, ob sie was wüßten, ob sie ihm den Dieb zeigen könnten; sogar den Effekt dieser Fragen verwendet der Dichter, wenn er ihm die Worte gibt: 'was lacht ihr?'

Auch die Verhöhnung von stadtbekannten Persönlichkeiten, von den alten Komikern in schrankenlosem Übermut ausgeübt, klingt bei Menander noch leise nach. Aber nicht gegen Politiker oder sonst hervorragende Männer richten sich diese seltenen Witzchen, sondern gegen Parasiten und Hetären, und sie sind harmlos, fast liebenswürdig. Selbst kleine Prügelszenen, ein Hauptvergnügen jedes volkstümlichen Spaßes, verschmäht er nicht ganz, beschränkt sie auch nicht auf Sklaven. Öfter noch läßt ers nicht bis zu Tätlichkeiten kommen, aber das erregte Spiel ersetzte sie. Mehr als einmal hat er das aus Aristophanes' Lysistrate bekannte Motiv angewandt: es wird Sturm auf ein Haus mit großem Aufwand an Reden und Personal vorbereitet, um ein Mädchen herauszuholen. Dagegen hat Menander niemals kauderwelschende Barbaren oder Platt redende Bauern auf die Bühne gestellt. Mit feineren Mitteln des Stils hob er die Sprache der Niedrigen von der der Gebildeten ab. Ganz hat er plumpe Obszönitäten gemieden, die aus altderbem Kultbrauch des phallischen Dionysos der Komödie erbtümlich waren. Er ersetzt sie auch nicht durch Pikanterien. Wenn er auf solch Thema kommt wie in der 'Samierin' beim Gespräch der beiden Väter über das Jungfernkind, so behandelt er es mit harmlosem, jeden Kitzel ausschließenden Humor. Selten hat er bedenkliche Szenen vorgeführt.

Selbst wenn Hetären einen Jüngling verführen, und wenn die Väter zu den Dirnen ihrer Söhne mit ihnen zum Gelage gehen, bleibt Spiel und Rede doch in Grenzen herkömmlichen Anstandes.

Selbst das Erbstück der Mythentravestie, von den Dichtern der 'mittleren Komödie' bis in seine eigene Zeit in Form der tragischen Parodie gern und mit Erfolg betrieben, hat Menander nicht aufgenommen. Nur selten mit zierlichster Kunst und feiner Ironie legte er seinen Personen solche Anspielungen in den Mund, wie auf das Schicksal ausgesetzter, von Hirten aufgezogener Göttersöhne oder auf die Liebschaften des Zeus, um einen Vater über einen unversehens eingetroffenen Enkel seiner unvermählten Töchter zu trösten. Wenn er gelegentlich Reden im hohen Ton der Tragödie stilisiert, so beabsichtigt und erzielt er nicht parodische Wirkung, sondern er gibt dem gesteigerten Gefühl den allein angemessenen Ausdruck.

Wohl aber hat Menander das wertvollste Erbe der alten Komödie sich in fleißiger Arbeit erworben, um es aufs Feinste entwickelt als eigensten Besitz souverän zu verwerten: die Charaktertypen. Schon das volkstümliche Rüpelspiel, erst recht die Komiker um Epicharm und Aristophanes hatten feste Typen ausgebildet: den bramarbasierenden Offizier, den gerissenen Sklaven, den beschränkten Herrn, den flotten Jüngling, den dummschlauen Bauern, den aufgeblasenen Pfaffen, den verdrehten Geistigen. Die 'mittlere Komödie' hat diese Typen beibehalten und weitergebildet. Menander setzte die Tradition seiner Kunst fort. Bestärkt und gefördert wurde er dadurch, daß zu seiner Zeit sich auch Philosophen in ethischen Bestrebungen der Beobachtung des Lebens in seiner bunten Mannigfaltigkeit zuwandten, für ihre Zwecke die Menschen nach ihren Eigenschaften sonderten und jede in reinster Form zu erfassen sich bemühten. Aristoteles' Schüler Theophrast hat, als Menander zu dichten begann, in kurzen scharfen Strichen extreme Charaktere skizziert, so ähnlich denen der neuen Komödie, daß man darauf verfallen konnte, er habe sie von der Bühne, nicht aus dem Leben kopiert. Das hat Menanders Auge geschärft und das Interesse des Publikums nach dieser Richtung gewendet. So konnte er die ererbten Typen der Komödie außerordentlich differenzieren, bereichern und vertiefen. So sehr seine Personen von denen der alten Komödie verschieden sind, sie sind doch ihre Nachkommen. Alle sind sie Typen, die eine Seite menschlichen Wesens in vollkommener Ausbildung darstellen; sie bleiben sich selbst gleich so wie sie von Anfang sind, sie werden durch ihre Erlebnisse nicht gewandelt, sondern nur veranlaßt, ihre Eigenschaften zu entfalten. Sie sind nicht Individuen voll von Widersprüchen und inneren Kämpfen, die von Umwelt und eigener Erfahrung in immer lebendiger Entwicklung erst gestaltend geprägt werden. Deshalb konnten die Personen der 'neuen Komödie' auch typische Namen und bestimmte Masken tragen.

Aber um sie zu rechtem Leben zu erwecken, hat Menander sich an das Vorbild der Tragödie gehalten. Die großen Tragiker hatten die Seelen geöffnet, hatten ihren Gestalten die Zunge gelöst, daß der Zuschauer ihr inneres Leben mit ihnen lebte. Von ihnen hat Menander gelernt, in die Seelen einzudringen. Hat er auch nur alltägliche Schicksale und kleine Leiden und Leidenschaften aus dem engen Kreise des bürgerlichen Lebens darzustellen, so erfordern sie desto liebevollere Beobachtung und feinere Nüancierung. Verbindet uns die Tragödie durch Mitleid und Furcht mit ihren Personen, so erregt auch die 'neue Komödie' unser Mitgefühl, läßt uns einiges Leid und desto fröhlichere Freude miterleben. Das ist eine ganz andere Einstellung, ein anderer Kunstwille, als die 'alte Komödie' je gehabt hat. Sie machte die Zuschauer auf Kosten anderer lachen, wenn auch öfter hinter dem frechfröhlichen Spott herber Ernst stand. Führte ein Dichter der alten Komödie dem Volk von Athen gelegentlich auch es selbst vor, so tat er das in grotesker Karikatur. Nicht die ganzen Figuren nahm er aus dem Leben und nicht in eine Handlung wie sie hätte geschehen können verstrickte er sie, sondern nur einzelne Züge menschlicher

Eigenschaften griff er heraus, übertrieb sie zu drolliger Grimasse, erfand eine Handlung, die jeder Wirklichkeit Hohn spricht, und ließ mit derselben souveränen Verachtung des Möglichen seine Geschöpfe sich plötzlich, wenn es ihm paßte, ins Gegenteil verkehren. Er stellte den Zuschauern Phantasiegeschöpfe gegenüber, daß sie ihren Spott und Übermut an ihnen ausließen, wie er selbst. Menander höhnt und spottet nicht, er lächelt leise ironisch, und wenn er sein Publikum lachen macht, so ist es nicht das gellende Hohnlachen über eine Karikatur, sondern das behaglich vergnügte Lachen von Miterlebenden über ihresgleichen. Wirkliche, lebendige Menschen stellt er dar, die jeder kennt, weil sie ihm täglich begegnen, und er läßt sie aus Verhältnissen und unter Bedingungen handeln, die bestehen oder bestehen könnten und in denen seine Zuschauer selber leben. Sie sehen sich selbst im Spiegel der Kunst.

196. Szene der n. Komödie: Alter belauscht einen Sklaven, der mit einer Flötenspielerin in zärtlicher Umarmung sitzt. Wandgemälde aus Herkulaneum in Neapel. (Photo Losacco. Marg. Bieber Nr. 133.)

Um ein Kunstwerk zu schaffen brauchte der Dichter eine geschlossene Handlung im Rahmen der Möglichkeit. Für solche gab ihm die Tragödie Vorbild. Von ihr lernte er einen Stoff begrenzen und konzentrieren, so daß er, aus sich selbst verständlich, folgerecht verlaufend, Anfang, Mitte und befriedigendes Ende hat, lernte die Handlung aus gegebenen Voraussetzungen durch entgegengesetzte Bestrebungen und Wesensart der Personen in glaublicher Weise spannend entwickeln, lernte von ihr auch das Kunstmittel der Intrigue, vorzüglich geeignet, die Spannung durch Verwirrungen zu steigern. Vor allen Euripides hatte es am Ende seiner Laufbahn ausgebildet, in Tragödien wie Jon, Helena, den beiden Iphigenien zu glänzender Wirkung gebracht. Begierig hat es Menander aufgenommen und in immer neuen Verschlingungen die Intrigue verwendet, um überraschende Situationen herbeizuführen und die Charaktere seiner Personen zu entfalten. War dem Tragiker der Stoff meist wenigstens in den Hauptzügen gegeben, so mußte der Komiker ihn ganz erfinden. Doch hat dafür Menander starke Anleihen besonders an Euripides gemacht. Erleichterte er sich schon dadurch dies Geschäft, so hat er es sich durch wiederholte Verwendung derselben entlehnten Motive mit kleinen Variationen noch leichter gemacht. Die Exposition hat er durch ein bequemes, aber unkünstlerisches Mittel, das durch Euripides üblich geworden war, vereinfacht. Er hat oft, wie jener, ein übermenschliches Wesen in langer Rede das Publikum mit den Voraussetzungen seines Stückes bekannt machen lassen, freilich eine Eingangsszene nach Komikersitte vorangeschickt. Diese Voraussetzungen sind nun meist derart, daß sie im damaligen Leben zwar möglich, aber gewiß recht selten waren. Sie sind auch gar nicht dem Leben entnommen, sondern literarisches Erbgut aus Tragödien des Euripides, der sie aus der Heldensage entnahm und in seiner Spätzeit mit

Vorliebe ausgenutzt hat. Es handelt sich um Vergewaltigung von Jungfrauen, Aussetzung von meist unehelichen Kindern, Auferziehung unter Verhältnissen, die ihrer Herkunft nicht entsprechen, um Gefahren, in die sie erwachsen geraten, glückliche Wiedererkennung im entscheidenden Moment mit Hilfe von Erkennungszeichen, die die Mutter ihnen einst in die Windeln geknüpft hatte. An Götterkindern des Mythos hatte Euripides im Jon, in der Antiope und manchen anderen Stücken, hatte Sophokles in seiner Tyro diese Motive entwickelt. Menander übertrug sie auf attisches Bürgerleben, das Kinderaussetzung gesetzlich zuließ und dem Jungfernraub in Hurenhäuser nichts ungewöhnliches war. Aber wie verzerrt wäre das Bild des damaligen Athens, wollte man's nach Menanders Komödien entwerfen! Alltäglich müßten dann ja Kinder ausgesetzt sein und gerade von guten Bürgerfamilien, alltäglich müßten ehrbare Töchter trotz alles Hütens sich mit Männern eingelassen haben oder vergewaltigt worden sein, sogar unbemerkt ein Kind geboren und ausgesetzt haben, und ebenso alltäglich Findlinge im rechten Moment wieder zu den Ihrigen gelangt und erkannt sein, alltäglich müßte es erscheinen, daß Mädchen in schlimmster Umgebung aufgewachsen und zum übelsten Handwerk erzogen keusch und rein blieben! Zieht man auch die üblich befriedigenden Lösungen als Konzession an das Publikum ab, das wenigstens in der Komödie doch zum heiteren Schluß kommen will; die ganzen Voraussetzungen und der Aufbau der Handlung sind ja in Wahrheit kaum wirklicher als der Ausgang. Menander hat das auch gar nicht beansprucht, ja er hat gelegentlich mit köstlichem Humor auf das tragische Vorbild hingewiesen. So läßt er im 'Schiedsgericht' einen Köhler für seinen Findling hohe Töne anschlagen: er könne vielleicht vornehmer Herkunft sein, und seine edle Natur werde, obgleich er unter Sklaven aufgewachsen, hervorbrechen, er werde dann mit Löwen kämpfen, Schild und Speer ergreifen, zu den Wettspielen sich drängen wie ein freier Mann; 'Ihr seid ja im Theater gewesen, kennt also die Geschichte von Neleus und Pelias, den Poseidonsöhnen, die ein Hirte auferzog.'

Es lag dem Menander wenig an realistischer Wahrscheinlichkeit der Handlung und ihrer Entwicklung. Er strengt sich nicht an, neues zu erfinden, er schüttelt wenige entlehnte Motive wie im Kaleidoskop durcheinander. Und wie er, so die anderen Komiker. Deshalb sehen sich diese Stücke alle mit einander zum Verwechseln ähnlich. Daß es dabei zu argen Unwahrscheinlichkeiten kommt, grämt Menander so wenig wie seine Nachfolger. Sie strengen sich auch nicht an, das jeweilige Auftreten ihrer Personen stets zu motivieren. Sie lassen sie kommen und gehen, wie sie es brauchen. Diese Unbekümmertheit Menanders mag wohl Erbe der alten Komödie sein, jedenfalls zeigt sie, daß es ihm auf anderes ankam, als durch pedantischen Realismus in allen Verhältnissen und Verknüpfungen Wirklichkeitsbilder vorzutäuschen. Jedes seiner Stücke zeigt sorglos leichte Komposition. Den Knoten zu schürzen oder zu lösen wendet er in vielen Stücken gleiche Mittel an. So läßt er gern ein Gespräch, noch lieber einen Monolog unbemerkt belauschen. Häufig läßt er plötzlich am selben Tage Hochzeit beschließen und ins Werk setzen — gewiß so selten damals wie heute — ein bequemes Mittel, um harmlose Verhältnisse zu verwickeln, Intriguen hervorzulocken, schnell und spannend zu entwickeln. Zufällig wird zum 'Schiedsrichter' gerade der unbewußte Großvater des Findlings von zwei Sklaven gewählt, die sich über diesen und den ihm beigegebenen Ring streiten; zufällig bekommt der Kammerdiener gerade des jungen Ehemannes den Ring zu sehen, der in einer tollen Nacht gewaltsam das Kind gerade mit dem Mädchen gezeugt hatte, das er Monate später ahnungslos geheiratet hatte, und das ebenso ahnungslos, daß sie den Schänder ihrer Ehre geheiratet, in ihrer Angst das Kind ausgesetzt hatte; zufällig ist es gerade die Hetäre, die der junge Gatte sich gemietet, um den Gram um die vermeintliche Unkeuschheit seiner

Frau durch wüstes Leben bei einem Freunde zu betäuben; und zufällig muß gerade sie Zeugin der Vergewaltigung gewesen sein, damit sie den Zusammenhang erkenne und — zufällig ist sie nun mal edler Sinnesart — die Gatten versöhne. Daneben halte man die 'Samierin'. Auch da haben sich zwei junge Leute vor der Hochzeit, ehe sie ahnten, daß sie je sich würden heiraten können, heimlich gefunden; das Kind, in das Haus seines nichts ahnenden Großvaters eingeschmuggelt, gibt durch einen Zufall diesem, als er gerade mit dem Vater eben jenes Mädchens die Heirat der beiden längst Verbundenen vereinbart hat und sofort die Hochzeit rüstet, Veranlassung, in seinem Sohn zwar den Erzeuger des Säuglings zu erkennen, aber in seiner eigenen Hetäre dessen Mutter zu vermuten. Verwirrung und Intrigue. Schließlich löst sich alles in Freude und Wohlgefallen auf.

Diese beiden Stücke haben dasselbe Grundthema: ein zur Ehe bestimmtes Paar ist schon vor der Hochzeit zusammengekommen. Aber verschieden ist es variiert, das eine Mal in Dur, das andere Mal in Moll; man fühlt sich versucht, sie in ein Schema zu bringen: die beiden jungen Leute sind einmal ohne ihr Wissen und Willen, das andere Mal mit klarem Bewußtsein und im vollsten Einverständnis ein Paar geworden. Jenes ist das Thema des 'Schiedsrichters', dies der 'Samierin'. Auch zwei andere Stücke 'Heros' und 'das geschorene Mädchen' variieren ein und dasselbe Thema: zwei Geschwister sind ausgesetzt und werden von armen Leuten gefunden: einmal werden sie zusammen erzogen — so ists im 'Heros' — das andere Mal werden sie getrennt und wachsen auf, ohne sich zu kennen. Das konnte nun weiter variiert werden, z. B. der Bruder verliebt sich in die Schwester. In dem 'geschorenen Mädchen' ist dies behandelt, aber nur nebenher. Im Mittelpunkt steht da das Verhältnis des Mädchens zu ihrem Liebhaber oder vielmehr dieser selbst, der Offizier Polemon. Man kann alle bekannten Komödien Menanders und seiner Kunstgenossen in dieser Weise schematisieren, und das ist nützlich, um sich zu vergegenwärtigen, wie sie ihre Themen konstruierten und alle Möglichkeiten der Variierung systematisch durchnahmen.

In keinem Stücke der 'neuen Komödie' fehlt ein Liebespaar. Ja man darf sagen, die Liebe ist das Motiv, um das sie sich alle drehen. Aber es ist ganz anders behandelt, als wir gewohnt sind. Niemals führen diese Dichter ein Paar auf die Bühne und lassen uns miterleben, wie die Liebe aufkeimt, wie der Jüngling das Mädchen umwirbt, sie gewinnt, und sie in seligem Sichfinden die Welt vergessen. Das ist schon immer geschehen, ehe das Stück beginnt, es ist seine Voraussetzung, aus der die Spannungen und Verwicklungen entstehen. Junge Weiber treten so gut wie gar nicht auf, es müßten denn Hetären sein. Die griechische Sitte, die der anständigen Frau, nun gar dem Mädchen Erscheinen in der Öffentlichkeit, Verkehr mit Männern versagt, ist noch in ganzer

197. Bekränzter Jüngling der n. Komödie, Leier spielend. Terrakotte aus Myrina in Berlin. (Photo des Berliner Museums. Marg. Bieber, Denkmäler, Theaterwesen Nr. 142.)

Strenge lebendig. Nur heimlich vor den Eltern oder durch frechen Überfall bei nächtlichen Frauenfesten oder im Bordell ist Annäherung und Vereinigung möglich. Deshalb sind dies die immer wiederholten Motive der 'neuen Komödie'. Die Tragödie konnte Frauen auftreten lassen, Heroinen einer vergangenen Welt, Euripides hatte einmal wenigstens sogar das jähe Aufflammen leidenschaftlicher Liebe an Perseus und Andromeda auf offener Szene dargestellt, aber das bürgerliche Leben noch zu Menanders Zeit ließ das nicht zu und so hat er es vermieden.

Denn trotz so vieler Unwahrscheinlichkeit gab er eben Bilder des Lebens. So hat er nur Bedingungen und Verhältnisse seinen Stücken zugrunde gelegt, die wirklich vorkamen oder doch vorkommen konnten, und hat seine Personen maskiert und kostümiert, daß sie aussahen und sich benahmen wie die Menschen, die im Theater zuschauten. Vor allem aber hat er sie innerlich so geformt, sie in ihren Gefühlsregungen, ihrem Wesen, ihren Reden, ihren Handlungen so gezeichnet, daß seine Zeitgenossen in ihnen sich selber sahen. In der tief eindringenden Erforschung der Menschenseelen, im feinen Charakterisieren der verschiedenen Menschentypen suchte er seine Kunst und darin hat er alle seine Vorgänger übertroffen und Meisterhaftes geleistet. Weil seine Personen von Innen heraus so durch und durch wirklich sind, in keinem Zuge übertrieben, Durchschnittsmenschen in allen Schattierungen der verschiedenen Temperamente und Altersstufen, deshalb sind sie von unverwüstlichem Leben, überall und jeder Zeit in einigermaßen ähnlichen sozialen Verhältnissen. Diese Porträts von unfehlbarer Treffsicherheit sind es, die antiken Kritikern das Urteil eingaben, Menanders Komödie sei ein Spiegel des Lebens.

Menschendarstellung ist es, worauf es ihm ankam. Der Stoff und die äußere Handlung waren ihm ziemlich gleichgültig, die sind nur für die Masse da. Er traute sich, ein echter Künstler, zu, aus jeder Fabel etwas machen zu können, und die unwahrscheinlichsten Dinge bekamen unter seinen Händen Leben und Wahrheit: denn wirkliche Menschenbilder schuf er, nicht geschminkt und nicht geschmeichelt, so wie er sie sah mit seinem klaren Auge — und daß nicht alles Anmut und Heiterkeit war, mit der er schließlich doch das Ganze zu umkränzen wußte, das zeigt dem, der's aus seinen Stücken nicht herausliest, der ernste, leis ironische Zug um seine vollen Lippen.

Im „geschorenen Mädchen" hat sich das Interesse des Dichters vor allem dem Liebhaber Polemon zugewandt. Er ist Offizier von Beruf, wie es damals viele gab, als ein halbes Dutzend großer griechischer Könige und etliche kleinere Staaten dauernd Kriege mit gewaltigen Söldnerheeren führten. Anständiger Herkunft, gut bei Kasse hat er sich in ein hübsches Mädchen verliebt, das, ein Findling, in der Obhut eines armen alten Weibleins aufgewachsen ist. Die Alte hat es ihm unter dem Drucke der schlechten Zeiten gegeben: war's doch immerhin eine Versorgung. An's Heiraten denkt der Offizier natürlich nicht. Ein inniges Verhältnis hat sich herausgebildet. Aber es ist ja nur ein gekauftes Mädchen, und Achtung vor der Frau hat ihn das Soldatenleben so wenig gelehrt wie Zähmung seines Jähzornes. Als er gesehen, daß sie einen raschen Kuß des benachbarten jungen Lebemanns nicht abwehrt, weil sie weiß, was weder der noch ihr Liebhaber ahnt, daß sie Geschwister sind, tut er ihr die herbste Schmach an: er schneidet ihr das Haar ab. Alsbald packt ihn die Reue, er weint, vergeblich suchen seine Freunde ihn zu trösten. Da schickt er seinen Sklaven mit einem unnützen Auftrag aus, der sofort merkt, er solle spionieren, wie es dem Mädchen geht. Das verläßt empört sein Haus und begibt sich in den Schutz der Nachbarin, der Pflegemutter ihres unbewußten Bruders. Diese Nachricht bringt den Soldaten, der eben noch in Tränen zerschmolz, in neue Wut. Er rückt, von seinem Sklaven gehetzt, mit seinen Leuten an, das Mädchen mit Gewalt zurückzuholen. Aber ebenso schnell wie er aufgebraust ist, knickt er unter dem verständigen Zureden eines ruhig freundlichen Alten wieder zusammen und in heller Verzweiflung seiner leidenschaftlichen Sehnsucht klagt er ihm sein Leid: 'Ich weiß nicht, was ich rede. Ich hänge mich auf! Glykera hat mich verlassen! Verlassen hat mich Glykera, Pataikos!' und er bittet, fleht, bettelt, daß er vermitteln möge. Der läßt sich erbitten und entdeckt dabei, daß er selber der Vater der Glykera ist. So gibt er sie ihm, gerührt von seiner Liebe, zur rechtmäßigen

Ehe, und sie verzeiht ihm und kehrt gern zu ihm zurück. — Der gutherzige, jedem Eindruck haltlos preisgegebene Sanguiniker, für ein tragisches Schicksal geeignet, wird durch den Gegensatz seiner weichen Natur zu seinem martialischen Handwerk zur komischen Figur, ohne doch unsere Sympathie zu verlieren. Der militärische Drill hatte ihn zum ordentlichen Soldaten in Reih und Glied gemacht, aber auf sich selbst gestellt ist der ungebildet Gebliebene von rührender Hilflosigkeit und wird ein Tölpel, wenn er schneidig sein will. Glauben wir auch nicht recht, daß diese seine erste Erziehung sein Temperament dauernd zügeln wird, so vertrauen wir doch seiner angeborenen Güte und wissen ihn in guter Hand einer liebenden Frau.

Ein Gegenbild etwa zu diesem schwachen Kriegsmann ist der Charisios im 'Schiedsrichter'. Auch ihn hat ein falscher Verdacht von seiner Frau getrennt. Doch nicht leidenschaftlicher Jähzorn macht ihn wie jenen roh, sondern hart macht ihn ehrliches Reinlichkeitsbedürfnis und beleidigter Stolz. Herzensbildung und innere Tiefe machen ihm das schiefe, seiner Natur widerstrebende Verhältnis zur Qual. Aus seiner jungen Ehe heraus zu einer längeren Reise genötigt, ist er bei der Heimkehr durch die Mitteilung eines Dieners, seine junge Frau habe fünf Monate nach der Hochzeit heimlich geboren und das Kind ausgesetzt, im Tiefsten getroffen und aus seinem Wesen herausgeschleudert. Die Frau zu verstoßen und der Schande preiszugeben kann er sich nicht entschließen, im Bewußtsein, daß Männer mit dem gleichen Maße gemessen werden sollten wie die Frauen; aber ebensowenig kann er sich überwinden, ihr gegenüberzutreten, oder gar zu verzeihen. Er fühlt sich betrogen, beleidigt. Und aus Trotz und Rache ergibt er sich, dieser Frau seine Verachtung recht deutlich zu zeigen, einem wüsten Leben: im Hause eines Nachbarn feiert er Gelage mit liederlichen Kumpanen und einer Dirne, einer Lautenschlägerin, die er sich gar der Frau zum Hohn gemietet hat. Aber in solches Leben hat er nie hineingepaßt und paßt jetzt am allerwenigsten hinein, den Schmerz gekränkten Stolzes und betrogener Liebe in der Seele. Er verwünscht den Angeber, er wird brutal gegen die Dirne. Eine Intrigue macht ihn glauben, daß er diese eben von ihm mißhandelte Dirne wenige Monate vor seiner Hochzeit in bewußtloser Trunkenheit an einem nächtlichen Feste vergewaltigt und zur Mutter gemacht habe. Da wacht sein reines Herz auf. Heftig packt ihn die Reue, daß er, der solch Verbrechen begangen, an seiner Gattin einen Fehltritt so hartherzig strafe. Und nun hört er gar, ein unbemerkter Lauscher, aus ihrem Munde, daß sie sich weigert, ihrem Vater zu folgen, der entrüstet über den pflichtvergessenen verschwenderischen Schwiegersohn die Ehe lösen und sie wieder zu sich nehmen will, und daß sie trotz allem Leid ihm treu zu bleiben entschlossen ist. Da gerät er außer sich und wütet gegen sich selbst. Doch diesen ersten Ausbruch der Verzweiflung einer unverdorbenen, tief gedemütigten Seele führt der Dichter nicht unmittelbar auf die Bühne, obgleich in ihm die Peripetie liegt. Für eine Tragödie geeignet, erschien dem Dichter solche ergreifende Szene dem Stil der Komödie nicht angemessen. Durch einen gerissenen Sklaven, der solche Seelenregung natürlich nicht begreifen kann, läßt er berichten und mit seiner Auffassung 'mein Herr ist verrückt, ist toll geworden' stimmt diese typische Komödienfigur die tragische Erschütterung in das komische Spiel hinein. Schließlich löst sich der Knoten stilgemäß in Wohlgefallen: das Mädchen, das Charisios in jener Nacht vergewaltigt, war nicht jene Dirne, die nur Zeugin gewesen, sondern seine jetzige Gattin, und der Findling ihrer beider Kind. Anfang und Schluß, Sklav und Koch zwischendurch geben dem Stück trotz seines tiefen Ernstes sonnige Heiterkeit.

Es gibt bei Menander Tugendbolde und Lastermohren so wenig wie im Leben, wohl aber jene Jünglingsseelen, denen Gut und Böse noch Gegensätze sind, durch Klüfte getrennt, durch keine schlüpfrige Bahn verbunden, kräftig und tüchtig, nicht abgeneigt den üblichen Lustbarkeiten der Jugend, aber voll feiner Instinkte, ehrlich gegen sich selbst, und so befähigt zur Einkehr und Reue und Verzeihung und tiefer Liebe.

Gern kontrastiert Menander zwei verschieden geartete Jünglinge, stellt sie auch noch zwei Alten gegensätzlichen Charakters gegenüber. Systematisch möchte man sagen, wie er dieselbe Handlung durch leichte Verschiebung ihrer Elemente variiert, hat er auch die Charaktere in ihren verschiedenen Nüancen, Wirkungen und Gegenwirkungen angesetzt und entwickelt. Im 'Selbstquäler' und in den 'Brüdern' — beide Komödien sind in der Bearbeitung des Terenz erhalten — spielen zwei ungleiche Väter und ungleiche Söhne gegeneinander. Von selbst stellt sich dabei durch den Gegensatz von Alt und Jung das unerschöpfliche Thema 'Väter und Söhne' ein und mit ihm das immer neue Problem der Erziehung, das seit einem Jahrhundert in Athen lebhaft diskutiert wurde und gerade zu Menanders Zeit, als Epikur und Zeno gegen-

sätzliche Weltanschauungen philosophisch ausbauten, neues Interesse bekam. In beiden Stücken steht neben dem jovial liberalen Alten, der die Jungen ihre Jugend genießen läßt, der gestrenge Herr mit harten Grundsätzen; neben dem jungen Lüderlich der innerlich ernste anständige Jüngling. Das eine Mal hat der strenge Vater einen guten Sohn, der weiche einen wüsten und er wird arg für seine allzu liberale Erziehung gestraft; das andere Mal rächt der Sohn die zu harte Erziehung am strengen Vater durch schlimmen Streich und blöde Verschwendung. Hintergangen werden beide Alten, der scharf wachende so gut wie der liberale, der meint, das Vertrauen des Sohnes auch für all seine dummen Streiche zu haben, und immer hält die Jugend gegen das Alter zusammen und mit ihr die Diener. Aber treibt in den 'Brüdern' der Vater durch seine Strenge den allzu eng gehaltenen Sohn dazu, sich an eine abgefeimte Dirne zu machen und den Vater zu betrügen, so hat der gleiche Charakter im anderen Stück durch sein ewiges Tadeln und Moralisieren das Vertrauen seines wackeren Sohnes so verscherzt, daß er ihm nicht seine Liebe zu einem anständigen Mädchen zu gestehen wagt und verzweifelt davongeht ins Söldnerleben. Wenn der eine joviale Alte schließlich zu der Dummheit gebracht wird, sein Junggesellentum nach Verheiratung seines Pflegesohnes einer bedenklichen Ehe zu opfern, der andere seine Energie wiederfindet und dem wüsten Sohn ein Mädchen seiner Wahl zudiktiert, die strengen Väter ins Gegenteil umschlagen und allzu liberal werden, so siehts mit den Grundsätzen und der Charakterfestigkeit dieser Herren bedenklich aus: nicht sie meistern, wie sie sich einbildeten, das Leben, sondern das Leben spielt mit ihnen.

198. Bekränzter Alter aus der n. Komödie. Terrakotte aus Myrina im Louvre.
(Photo von Rodenwaldt-van Heuckelum, Marg. Bieber Nr. 145.)

Von den mannigfachen Charaktertypen der Alten diene als Beispiel Demeas in der 'Samierin'. Er ist ein wohlhäbiger Bürger, von jener schlaffen Gutmütigkeit, so charakteristisch für Menschen, die gegen Andere ebenso schwach sind wie gegen sich selbst. Vor solchen Leuten hat Niemand Respekt, am wenigsten die Dienerschaft. Natürlich schimpft er, schreckliche Drohungen stößt er sogar gegen den Obersklaven aus, von dem er ein Geheimnis erpressen will; aber weder bringt ihm Jemand die verlangte Peitsche, noch imponiert er jenem, sondern der läuft einfach weg auf ein Paar Stunden, und er — läßt ihn laufen. Demeas, von vornherein überzeugt, daß er stets betrogen werde, hatte von ihm erfahren wollen, wer die Eltern des Säuglings seien, der von seiner Konkubine als ihr und sein Kind aufgezogen wird; zufällig aufgefangene Worte haben ihn belehrt, daß sein Adoptivsohn Moschion der Vater ist. Der Ärger mit dem Sklaven hat seiner begreiflichen Aufregung schon ein Ventil geöffnet. Noch einige Ausrufe im tragischen Pathos, dann redet er sich selber zu:

> „Ah, was denn schreist Du, Demeas? Was schreist Du
> Unsinniger? Nimm Dich zusammen! Kraft!
> Dein Sohn war so gemein nicht gegen Dich."

Und nun überzeugt er sich von der Richtigkeit dieses — er kann es nicht leugnen — immerhin kühnen Schlusses. Denn er hat Respekt vor seinem Sohn, der immer brav und ordentlich und ein guter Sohn war. Also, schließt er, muß seine Hetäre die Schuldige sein: die hat meinen Sohn, vermutlich als sie ihn einmal trunken antraf, verführt. Ganz gewiß, so ist's: sie ist ja doch eine Hetäre, ein verworfenes Frauenzimmer. „Demeas, nun heißt's ein Mann sein!" Unvergleichlich, wie sich der alte Schwächling nun Mut einredet, dies Weibchen, an dem er hängt, hinauszuweisen! Er will sich einbilden, er tue das aus Rücksicht und Liebe und Anstandsgefühl gegen seinen Sohn, während es doch nichts als Eifersucht ist und Ärger, daß dies Mädchen, das er von

der Straße geholt, das er bei sich aufgenommen und ausgestattet hat, ihn hintergangen. Um nicht in seinem Entschluß wieder wankend zu werden, macht er sofort Ernst und wirft sie Knall und Fall hinaus. In der Angst, durch ihre Worte und Tränen umgestimmt zu werden, läßt er sie gar nicht zu Worte kommen. Schließlich wird er wirklich aus lauter Furcht vor sich selber roh gegen sie.

In der Tat aber ist die Hetäre unschuldig. Das Kind gehört dem Moschion, doch nicht sie hat es ihm geboren, sondern die Tochter des Nachbarn, mit der er in heimlicher Liebe verbunden ist. Um die Ehre des Mädchens zu retten, hat sie es als das ihrige in's Haus des Demeas gebracht. Gerade dasselbe Mädchen hat nun Vater Demeas seinem Adoptivsohn Moschion bestimmt und, ohne ihn weiter zu fragen, auf diesen Tag die Hochzeit bestellt. Ihr Vater Nikeratos, der die Verbindung mit dem reichen Nachbarsohn sehr gern sieht, erfährt erst jetzt, daß seine Tochter schon Mutter geworden ist und gerät ganz außer sich in der Furcht, daß aus der Hochzeit nun nichts werden könne. Und nun ist's Demeas — er hat inzwischen den ganzen Sachverhalt erfahren — der den Wütigen mit überlegen weisheitsvoller Ruhe behaglich ironisierend besänftigt, derselbe Demeas, der — köstlicher Humor — noch kurz zuvor ebenso getobt hatte. Nikeratos will in sein Haus, seine Frau totschlagen. Demeas hält ihn zurück, redet ihm zu, sich zu fassen.

Nikeratos: Du weißt, 's ist offenbar, die ganze Sache!
Demeas: So hör'. Doch deiner Frau mach keine Szene.
Nikeratos: Dein Sohn war's, der mich eingeseift? Demeas: Unsinn!
Er heiratet Deine Tochter. — So ist's nicht.
Doch spazier' ein wenig mit mir herum. Nikeratos: Nu ja.
Demeas: Nun sag, hast Du nicht in der Tragödie
gehört, wie Zeus als flüssig Gold durch's Dach
geschlüpft und die eingesperrte Jungfrau liebte?
Nikeratos: Und dann? was soll's? Demeas: Man muß sich also wohl
gefaßt auf alles machen. Ist vielleicht
Dein Dach nicht mehr ganz dicht? Nikeratos: Ja, größten Teils.
Doch was geht dies die andre Geschichte an?
Demeas: Nun, Zeus kommt bald als Gold, siehst Du, und bald
als Regen: er also ist der Attentäter.
Da haben wir's!
Nikeratos: Du hältst mich noch zum Narren?
Demeas: O! beim Apollon, fällt mir gar nicht ein!
Du bist doch schlechter nicht als Danaes Vater
Akrisios war. Wenn Zeus nun dessen Tochter
beehrte, warum soll er Deine denn ...
Nikeratos: Verdammt! Dein Söhnchen hat mir's eingebrockt!
Demeas: Er wird sie heiraten. Sei ohne Furcht!
's ist klar: ein Gottgeschenk ist dieses Kind.
Ich kann Dir tausend Göttersöhne nennen,
die mitten unter uns herum spazieren.
Und Du — Du meinst, es sei was ganz Besondres
passiert? Da ist zunächst der Chairephon:
er wird gefüttert überall und zahlt
doch nie und revanchiert sich nie, ist der
nicht offenbar ein Gott? Nikeratos: Na meinetwegen.
Ich will um nichts nicht streiten. Demeas: So ist's recht.
Der Androkles lebt so viel Jahre schon,
läuft, springt, ist viel geschäftig, Greis geht er
noch schwarz herum, stirbt nie, müßtest ihn denn schlachten.
Ist der nicht auch ein Gott? — Sei dankbar, daß
das zur Zufriedenheit gegangen ist.
Zünd' Räucheropfer an! Wohlan! mein Sohn
führt deine Tochter heim, sogleich und gern.

Wie schillert diese kleine Szene von Ironie und Blasphemie und Bonhommie! Ein Kabinett-

199. Kahlköpfiger bekränzter Sklave der n. Komödie. Terrakotte in Athen.
(Photo des D. archäolog. Instituts.)

stück. Im Rokoko trifft man so etwas erst wieder. Dekadente Kultur, aber von der reizvollen Zierlichkeit wie sie eben nur eine solche hervorbringt.

Wer sich nach dieser Szene Menander als frivolen Spötter vorstellen wollte, würde ihm schweres Unrecht tun. So wenig war er es, daß sogar eine Sammlung von Weisheitssprüchen aus seinen Komödien, zu ethischen Zwecken zusammengestellt, überliefert ist. Besser aber überzeugt eine Szene aus seinem 'Schiedsrichter', ein Musterstück auch deshalb, weil ihr tiefer Ernst dem Stil der Komödie vollkommen angepaßt ist, die Moral, leicht humoristisch behandelt, einem kecken Sklaven in den Mund gelegt wird, der dem mürrischen und egoistischen, für feinere Empfindungen unzugänglichen Schwiegervater seines Herrn ins Gewissen redet.

Dieser Smikrines hat soeben die Amme seiner Tochter derb ausgeschimpft und bedroht, statt sie anzuhören und ihr zu glauben, daß sie bereits die Lösung der Mißverständnisse der jungen Ehe in der Hand hat, und er kommt nun, obgleich schon einmal seine Tochter sich geweigert hatte, ihren Mann zu verlassen, an's Haus des Schwiegersohnes, sie heimzuholen und, was ihm noch wichtiger ist, ihre Mitgift. Dem grimmigen aufgeregten Herrn tritt, nachdem er ihn nicht wenig vor der geschlossenen Tür hat warten lassen, mit desto größerer Ruhe der schlaue Sklav Onesimos entgegen, Philosoph wie sein feingebildeter Herr. Mit innigem Vergnügen werden die Athener den doppelten Scherz genossen haben, daß der Sklav dem Herrn wie ein Lehrer einem wenig vorbereiteten Schüler Ethik doziert, und zugleich einen philosophischen Dialog parodiert.

Onesimos: Wer pocht da an die Tür? Ah! sieh! der böse
Smikrines! um die Mitgift und die Tochter
zu holen. Smikrines: Das will ich, verfluchter Schlingel!
Onesimos: Mit Recht. Der Eifer ist's des guten Rechners,
des denkenden Menschen. Smikrines: Es ist — hilf Herakles! —
der reine Raub. Bei allen guten Göttern!
Onesimos: Meinst Du, die Götter hätten so viel Zeit,
daß jedem Menschen sie an jedem Tage
sein' Lohn und Strafe geben? Smikrines: Was soll das?
Onesimos: Ich werd's erklären dir genau. Es gibt
so etwa rund gesagt an tausend Städte,
und dreißigtausend Bürger hat wohl jede.
Und jeden dieser Menschen soll'n die Götter
bestrafen und belohnen? Smikrines: Wie denn nicht?
Onesimos: Das wäre ja ein nettes Götterleben.
Smikrines: So kümmern sich die Götter nicht um uns?
Onesimos: Sie geben Jedem seinen Aufseher
im eigenen Wesen. Sein Wächter ist es. Wer
aus sich nichts Rechtes hat gemacht, den straft es,
den Andern lohnt es. Das ist unser Gott,
macht unser Schicksal, gutes oder böses.
Das muß man immer sich versöhnen, daß

es Einem gut ergehe und das kann
man, wenn man nichts tut, was — unziemlich ist
und unvernünftig. Smikrines: Da tut denn wohl, Du Schlingel,
mein Wesen jetzt was Unvernünftiges?

Onesimos: Es bringt Dich herunter. Smikrines: Diese Frechheit! Onesimos: Aber
hältst Du das für 'ne gute Handlung, Deine
Frau Tochter von ihrem Manne wegzuführen?

Smikrines: Wer spricht denn da von einer guten Handlung?
Notwendig ist sie. Onesimos: Schau doch! Dieser Mann
behauptet da, das Schlechte sei notwendig.
Wer anders bringt ihn um die Ecke als
sein eigenes Wesen? Jetzt, wo Du zu einer
recht üblen Tat herantobst, hat ein Zufall
gerettet dich; du triffst Versöhnung hier
und alle Wirrnisse sind jetzt gelöst.

Die Sklavenrollen hat Menander mit vergnüglicher Liebe behandelt. Sie dienen ihm nicht nur selbst in ernsten, ans Tragische grenzenden Verwicklungen die Komik immer wieder zur Geltung zu bringen, sie sind auch die eigentlichen Intriguanten, jeder Zeit bereit, dem jungen Herrn aus der Patsche zu helfen und den Alten hinters Licht zu führen. In ihrer pfiffigen Schläue sind sie ihren Herren immer überlegen und haben ein inniges Vergnügen daran, sie nasführend sich für die Unbill ihres unterdrückten Daseins an ihnen zu rächen. Und gern stellt der philosophische Menander, der die Menschen nach ihrem Wert, nicht nach ihrem Stande einschätzt, gelegentlich auch Sklaven dar, die an Herzensbildung und Seelengröße die bürgerliche, in engen Vorurteilen befangene Gesellschaft beschämen.

Es ist das bürgerliche Leben, das die neue Komödie spiegelt, mit seinem engen Horizont, seinen kleinen alltäglichen Sorgen und Erlebnissen, der Beschränktheit seiner Lebensziele auf gutes Auskommen und äußere Wohlanständigkeit, der aufsprudelnden Lebenslust der Jugend, der Morosität und moralischen Brüchigkeit der Alten. Aber gerade in dieser Beschränkung liegt die Kraft dieser Kunst. Die unendliche Mannigfaltigkeit in diesem Mikrokosmos mit seinen schillernden Nüancen haben ihre Dichter als ein ewig neues Problem mit immer neuer Lust beobachtet und unvergleichlich lebendig dargestellt. Solche Menschen gibt es im menschlichen Zusammensein immer und überall. Deshalb ist diese Komödie nicht nur ein Spiegel des damaligen Lebens, ist Spiegel des menschlichen Lebens überhaupt, und so hat sie weit über ihre Zeit hinaus erfreut und ist in ihrer Wirkung lebendig geblieben.

Erst durch einen glücklichen Papyrusfund in Ägypten 1905 sind von vier Komödien (Schiedsrichter, das geschorene Mädchen, die sog. Samierin, Heros) des Menander so große Stücke gefunden, daß wir unmittelbaren Eindruck seiner Kunst empfangen. Von vielen anderen erhalten wir kleinere Reste andauernd durch neue Papyrusfunde. Ausgaben von Sudhaus in Lietzmanns Kleinen Texten Nr. 44/6, Bonn 1914 und A. Koerte, Leipzig 1912. Mit Kommentar von Edward Capps: Four plays of M. Boston 1910. Einzelausgaben des 'Schiedsrichters' mit Einleitung, Erklärung, Übersetzung von U. v. Wilamowitz, Berlin 1925. Übersetzung aller von C. Robert: 'Szenen aus M. Komödien', Berlin 1908.

Die übrigen zahlreichen kleineren Reste der ganzen 'neuen Komödie' bei Th. Kock: Comicorum Atticorum fragmenta III (Leipzig 1888) und die seitdem gefundenen bei Otto Schroeder in Lietzmanns Kleinen Texten Nr. 135 (Bonn 1915).

Dazu kommen die Komödien des Plautus und Terenz, sämtlich Nachbildungen verlorener griechischer Originale des Menander und seiner Kunstgenossen. Hat Terenz sich eng seiner Vorlage angeschlossen, so hat Plautus sie frei mit größerem oder bescheidenerem römischem Einschlag und musikalischen Zutaten umgebildet: Eduard Fraenkel, Plautinisches im Plautus, Berlin 1922.

Masken der neuen Komödie hat gesammelt und bearbeitet C. Robert im '25. Halleschen Winckelmannsprogramm', Halle 1911.

200. Hellenistisches Theater in Priene. (Wiegand, Priene, Tfl. XVI.)

2. THEATRALISCHE, RELIGIÖSE, PHILOSOPHISCHE DICHTUNGEN

Das Theater hat mit seinen Darbietungen im Leben des Hellenismus eine große Rolle gespielt. Das zeigen schon die Menge der damals ausgebauten Theater und ihre umfangreichen Programme. Alle Städte, auch kleine und kleinste, errichteten in dieser Zeit monumentale Theaterbauten.

Die bequemsten Gelegenheiten, große Massen unterzubringen, sind sie damals zu Volksversammlungen, zu Schaustellungen aller Art benutzt, die, früher an verschiedenen Orten und Gelegenheiten vereinzelt dargeboten, jetzt vereinigt wurden. Große Spiele im Theater gehörten zu jedem Fest dieser festfrohen Zeit; nicht nur zu Götterfesten, durch Apotheosen von Königen und Königinnen vermehrt, auch zu Siegesfeiern und sonstigen Anlässen königlicher Gnade oder bürgerlicher Munifizenz. Die dramatische Kunst bildet nur den zweiten kleineren Teil der hellenistischen Theaterprogramme. Auf hoher, schmaler, nur gelegentlich vertiefter Bühne spielen sich die 'szenischen Agone' ab. Den ersten größeren Teil nehmen Wettspiele auf der Thymele, der kreisrunden Orchestra, ein. Hier folgten nach einem Prozessionsliede Agone von Trompetern, Herolden, Flötisten und Kitharisten, Sängern zur Flöte und Kithara mit Chören, von Rhapsoden, Parodisten, Rednern und epischen Dichtern, die das Lob des Gottes oder Königs in Enkomien priesen; ja es wurden gelegentlich auch Jongleure und Puppentheater zugelassen. Die Programme bieten stets sowohl klassische wie neue Stücke. So sind Dithyramben des Philoxenos, Komödien Menanders, Tragödien des Euripides immer wieder aufgeführt, und der Rhapsode trug auch klassische Lyriker, nicht bloß Homer vor. Aber stärker war doch

201. Hellenistisches Theater des Amphiareion bei Oropos in Attika, rekonstruiert von Fiechter.
(Baugeschichtliche Entwickelung des antiken Theaters [1914] Abb. 64a.)
Die Dramen wurden auf der schmalen Bühne über der Halbsäulengalerie aufgeführt, die nach hinten zwischen den Pilastern vertieft werden konnte. Unten vor derselben, deren Türfüllungen durch Dekorationen ersetzt oder geöffnet werden konnten, traten die Chöre und die thymelischen Künstler auf.

die moderne Dichtung vertreten, die an Dramen, Prozessionsliedern, Enkomien, Parodien, Texten für Auloden und Kitharoden unübersehbare Massen in diesen Jahrhunderten hervorgebracht haben muß.

Von dieser großen Produktion ist nur Weniges durch Zufälle erhalten. Das Prozessionslied, das die Feste eröffnet, gehört zu der großen Klasse der religiösen Poesie, deren die mannigfaltigen Kulte benötigen. Es ist geringe Poesie in lyrischen Maßen. Durch Inschriftenfunde kennen wir einige Porben, so auf den Diktäischen Zeus in Kreta aus dem Anfang, auf Apollon und auf Hestia in Delphi vom Korinther Aristonoos aus der Mitte des III. Jahrhunderts. Interessanter ist das Lied, mit dem die Athener den siegreichen Demetrios Poliorketes 302 empfingen: es preist ihn als Sohn des Poseidon und der Aphrodite, als einzig wahren, gegenwärtigen der Götter, die, Stein und Holz, ja keine Ohren haben. Wie die lyrischen Kultlieder der hellenistischen Zeit, schließen sich auch ihre Hymnen und Enkomien an die alten Muster an: der Homersiche Hymnus ist für die Götterhymnen ebenso Prototyp wie für die Enkomien auf Herrscher. Wir besitzen solche noch von Theokrit auf Hieron von Syrakus und Ptolemaios II. Philadelphos.

Eine eigene Stellung nimmt der Hymnus des Stoikers Kleanthes aus dem Anfang des III. Jahrhunderts ein, nicht für das Theater, aber für weiteste Öffentlichkeit bestimmt, ein Werbegedicht für die stoische Lehre von der Alleinheit der Welt durch den göttlichen Logos, den er mit Zeus gleichsetzt. Mit tiefer Frömmigkeit preist er in erhabener Sprache den Alles nach ewigem Gesetz zum Besten lenkenden Gott und bittet ihn, die irrenden Menschen zum Verstehen seines gerechten Regiments zu leiten, auf daß sie seine Werke lobpreisen und das ewig allwaltende Weltgesetz.

Die an den großen Festen vorgetragenen Epen werden neben dem Ruhm der Heroen auch den der hellenistischen Könige zum Gegenstande gemacht haben, wie sich Alexander der Große durch Choirilos

202. Philosoph (Kyniker?). Bronzebüste von Antikythera im Nationalmuseum Athen.
(Photo Alinari.)

von Iasos im Epos hatte feiern lassen. In der Diadochen- und Epigonenzeit hat derartiges schwerlich gefehlt. — Von der hellenistischen Tragödie können wir uns gar kein Bild machen. Der Anfang des III. Jahrhunderts brüstete sich mit einer dem neuen Stile entsprechenden Tragödie, man sprach von einer tragischen Pleias, zu der Lykophron von Chalkis, Sositheos aus Troas, Homeros von Byzanz u. a. gezählt wurden, aber wir wissen nichts, als daß einige archaisierten. Auch ihren Satyrspielen werden archaisierende Neigungen nachgesagt, doch was wir von ihnen kennen, zeigt sie den alten Satyrn, auch denen des Euripides sehr unähnlich. Sositheos hat ein bukolisches Stück, 'Daphnis und Lityerses', als Satyrspiel aufgeführt, Lykophron hat seinen Lehrer, den Philosophen Menedemos von Chalkis, den Silen bewirten lassen. — Nicht mehr wissen wir vom hellenistischen Dithyrambos. Schon Philoxenos hatte das Liebesmotiv, allerdings humoristisch, und bukolisches Kolorit in seinem Kyklops angewandt. Diese Töne sind fortgespielt worden. Lykophronides ließ am Ende des III. Jahrhunderts einen liebeskranken Jäger auftreten. Dann reißt die Überlieferung ab.

Auch die schon im IV. Jahrhundert in Festprogramme aufgenommene Parodie ist fortgesetzt worden nicht bloß zur Belustigung des Theaterpublikums, sondern auch in literarischer und philosophischer Polemik. Jetzt bemächtigen sich Kyniker wie Krates von Theben um 330 der Parodie, dichten parodische Epen, Elegien, Lesetragödien voll bitteren Spottes und heftiger Angriffe. Vor allem hat Timon von Phleius im III. Jahrhundert die Form der Homerischen Parodie zu einer scharfen Kritik der Philosophie und ihrer Vertreter, nicht am wenigsten seiner geliebten Zeitgenossen verwendet, eingekleidet in eine Unterweltsfahrt, bei der er den alten rücksichtslosen Kämpen Xenophanes von Kolophon Rede stehen ließ.

Zu den Poeten kann man auch wohl Menippos von Gadara um 250 stellen, wenn es auch diesem Kyniker nicht auf poetische Wirkung, sondern Verhöhnung der Gesellschaft und ihrer Vorurteile ankam. Aber dieser hellenisierte Syrer hat seinen Spott mit soviel Phantasie und soviel geistreichem Witz serviert, daß er mit vielen Dichtern siegreich konkurrieren könnte. Aus Lukians freien Umbildungen und Nachahmungen muß man versuchen, seine Art sich zu vergegenwärtigen, erhalten ist nichts von ihm. Nach Homerischem Vorbild, das schon Xenophanes und Komiker reichlich benutzt hatten, ist Menipp in die Unterwelt gefahren, um sich Aufschluß über die Widersprüche des Lebens und der Philosophen zu holen. Komiker wie Aristophanes im 'Frieden' gaben ihm Anregung, in den Himmel zum Mond und zu den Göttern mit Vogelflügeln wie Ikaros, aber glücklicher als der zu schweben. Sogar Briefe hat er die Götter schreiben lassen und in der Form von Testamenten seine Verachtung über das, was Menschen werthalten, ausgeschüttet. Seinen amüsanten Einfällen hat Menipp eine nicht weniger amüsante Form gegeben. Die alte, gelegentlich geübte volkstümliche Art, Verse in Prosa einzustreuen, hat er zu einer neuen Literaturgattung ausgebildet, indem er seine Schriften ganz und gar mit Versen und Versteilen durchsetzte, so, daß auch mitten im Satz sich die Prosa plötzlich in Poesie verwandelte: mit Vorliebe benutzte er dazu berühmte Zitate, die durch den neuen Zusammenhang ein anderes Gesicht bekamen. Bei Römern noch mehr als bei Griechen fand diese Manier Beifall und Nachahmung. Wie weit bei ihm Poesie ging, ist nicht zu sagen, da seine Dialoge nur durch freie Nachbildungen des 400 Jahre jüngeren Lukian bekannt sind, jedenfalls war bei ihm wie all diesen philosophischen Dichtern die Poesie nur äußere Zutat, um den moralisierenden und polemischen Inhalt anziehender zu machen. Die ohne solche Reize geschriebenen kynischen Predigten des Phoinix von Kolophon um 300 sind trotz ihrer Hinkjamben so wenig Poesie wie die schwierigen Meliamben des Kerkidas in dorischem Dialekt um 230.

Neben den großen offiziellen Festen steht die Menge der Privatfeste und Volkslustbarkeiten in allen Abstufungen. Hie und da drangen sie auch in die großen Theater. So haben im Westen, in Sizilien und Unteritalien, die Phlyaken in ihrem alten unanständigen Kostüm auch auf der von eleganten Säulen getragenen hohen Bühne gespielt. Rhinton von Tarent hat die Gattung literarisch gemacht: Parodien auf die Tragödie, von deren groteskem Wesen gleichzeitige Vasenbilder eine Vorstellung geben. Mimische Vorträge aller Art fanden überall Anklang, zumal die obszönen und pikanten. Gerade derartiges haben die Ioner Kleinasiens ausgebildet. Diese 'ionischen Sänge' wurden mit mimischem Tanz oder rezitierend vorgetragen. Aber dies war nur eine der zahlreichen Spezialitäten, die von Derbheit und Gemeinheit bis zur Sentimentalität und zur ernsten Größe in allen Nuancen schimmerten. Solche Belustigungen pflegen nur auf den Erfolg des Augenblicks gestellt zu sein; damals wuchsen sie in die Literatur hinauf. Im Anfang des III. Jahrhunderts haben namhafte Dichter für sie gedichtet, wie Alexander Aitolos, Tragiker und Elegiker sonst, und Sotades hat in einer Spielart von Ionikern, die von ihm den Namen hat, für ihre Rezitationen Gedichte von derber Obszönität gemacht, berühmt durch bissigen Freimut auch gegen die Höchsten, wie den zweiten Ptolemaios und seine Geschwisterehe.

203. Krater des Assteas in Berlin. IV. Jahrh. Phlyakenszene auf säulengetragener Bühne. (Nach Furtwängler-Reichhold, Serie III, Text 178.)

Interessanter ist die ernste Richtung, die Hilarodie, von der uns erst ein glücklicher Papyrusfund Anschauung vermittelt und einen hohen Begriff gegeben hat. Es ist ein großes Stück einer Arie, 'des Mädchens Klage', auf einem Papyrusfetzen der Ptolemäerzeit erhalten. Sie war für musikalischen Vortrag mit Flöten- oder Zitherbegleitung eines Hilaroden bestimmt, das einzige Beispiel einer weiten Kunstgattung von großer Beliebtheit. Sie bewegt sich in der Sprache des Lebens ohne Verschnörkelung und Rhetorik in responsionslosen freien, oft dochmischen Rhythmen. Ein Mädchen, vom Geliebten betrogen, geht nachts vor seine Tür und fleht ungehört zu ihm hinauf, von heißer Leidenschaft, quälender Eifersucht, hingebend demütiger Liebe hin und her gerissen — ein Bild aus dem alltäglichen Leben, aber im Tiefsten erlebt, in jedem Wort empfunden, ganz Wahrheit und Natur. Problem, Empfindung, Parteinahme mutet modern an. Nie war Leben wie Kunst dem Modernen so ähnlich wie zur Zeit

204. Trunkene Alte des Myron. III. Jahrh. München.
(Nach Brunn-Bruckmann, Tfl. 394.)

des Hellenismus. Aber so ganz war diese Dichtungsgattung, aus volkstümlicher Lyrik hervorgegangen, vor der anspruchsvollen Kunstpoesie vergessen, daß ihre Schönheit und Tiefe vor diesem glücklichen Funde nicht einmal geahnt werden konnte.

In dieselbe Sphäre volkstümlicher Kunst, die das Leben, wie es ist, gestaltet, die für den Tag arbeitet, kaum in die Literatur dringt und deshalb schnell und fast spurlos vergeht, gehört der vielgestaltige Mimus. Am Ende des V. Jahrhunderts durch Sophron in die Literatur eingeführt, ist er von Theokrit im Anschluß an ihn zu feinster Salonpoesie erhoben. Durch ihn angeregt, hat Herodas in Kos um 240 in Hinkjamben für die Rezitation mit kräftigem Realismus nach demselben Muster Bilder städtischer Kleinbürgerlichkeit gezeichnet. Sie sprühen von Leben. Leibhaft stehen seine Personen ohne Schminke vor unseren Augen, wir hören sie sprechen in ihrer Sprache: so sind sie gewesen, so haben sie geredet. Herodas hält sich an das gemeine Plebejertum der Großstadt. Mag er auch von der 'neuen Komödie' beeinflußt sein, ihren urbanen Stil meidet er geflissentlich. Gerade die Gemeinheit stellt er dar, er sucht für sie den derbsten Ausdruck. Trotzdem kleidet er diese Sprache in Verse, aber es sind die Hinkjamben des plebeischen Hipponax, jenes Bettelpoeten von Ephesos vom Ende des VI. Jahrhunderts, den vielleicht erst Kallimachos wieder hervorgezogen hatte. Auch seinen jonischen Dialekt nahm er an, beides geschickt, die niedere Sphäre auch in der Form zu bezeichnen. Bezeichnend aber auch beides für den Kunstdichter. Für überfeinertes und durch gelehrte und zarte Poesie verwöhntes Publikum dichtet er. Diesen Gourmés war diese derbe Kost ein Leckerbissen. Unverwöhnte ließen sie sich auch munden. Neben harmlosen Vorwürfen, wie der köstlichen Schulszene, wo eine Mutter ihren ungeratenen Bengel dem Herrn Lehrer zum Aushauen bringt, ohne daß dessen Ochsenziemer ihr zärtlich Herz befriedigen kann, oder dem Besuch zweier Frauen im Asklepiosheiligtum, die ihr Opfer darbringen und dann die Weihgeschenke bewundern, gibt Herodas mit Vorliebe pikante, allzu pikante Bilder. Da hören wir den verprügelten Bordellwirt vor den Richtern eine fulminante Anklagerede gegen einen reichen Fremden halten, der ihm nach seiner Behauptung eins seiner Mädchen genotzüchtigt hat. Wir hören den Verführungsversuch einer jungen Strohwitwe durch eine alte Kupplerin. Ganz bedenklich werden die Szenen, in denen Freundinnen allerintimste Geheimnisse austauschen, oder ein schlimmes Weib ihrem Sklaven eine böse Eifersuchtszene macht. Das sind Bilder von zynischer Gemeinheit, die ihresgleichen kaum in der übelsten Literatur heillos verseuchter Überkultur finden. Aber in ihrer Art sind sie prächtig, unvergleichlich packend lebenswahr. Es ist eine Kunst, für die Zeit nicht

weniger charakteristisch als die raffiniert feine Kunst eines Theokrit und Kallimachos, ihr notwendiges Komplement.

Herodas Mimen sind wie die des Sophron und Theokrit von einem Rezitator vorgetragen. Andere Mimen sind von mehreren Personen gespielt worden. Diese waren offenbar Unterhaltung niederer Klassen, Abhub und Nachklang der Komödie. In die Literatur steigen sie nicht auf. Wir wissen von ihnen nur durch einen Zufall: eine Tonlampe stellt eine Szene plastisch dar, und ihre Aufschrift lehrt in plebeischer Orthographie, daß es eine 'Mimologen'-Szene der Hekyra (Schwiegermutter) ist, ein Titel, den wir aus der neuen Komödie kennen.

Diese Andeutungen zeigen, daß uns der bei weitem größte Teil der poetischen Produktion dieser Zeit verloren ist. Es ist wichtig, das klarzustellen. Denn sonst geben die literarisch überlieferten Dichtungen, die unsere Vorstellung von hellenistischer Poesie beherrschen, ein schiefes, einseitiges Bild, weil sie, für enge Kreise feiner, ja gelehrter Bildung geschaffen, nur ihren kleineren Teil ausmachten. Sie aber können, wenn auch nur in wenigen Proben, unmittelbar auf uns wirken. Zu ihnen wende ich mich jetzt.

205. Maske eines Mimen. Terrakotte aus Myrina in Berlin. (Photo Rodenwaldt-van Heuckelum, Marg. Bieber Nr. 165.)

Die geringen Reste der hellenistischen 'kleinen' Dichter in den Collectanea Alexandrina von J. N. Powell, Oxford 1925 und in der Anthologia lyrica Graeca von E. Diehl, Leipzig 1925. II. Den Hymnus des Kleanthes übersetzte und erläuterte U. v. Wilamowitz, Reden und Vorträge I[4] 306.

Herodas' Mimiamben griechisch und deutsch mit Einleitung und Anmerkungen von Crusius und Herzog, Leipzig 1926.

3. DIE INTIME MODERNE

Als im IV. Jahrhundert die Entwicklung der Poesie ebbte, wuchs in der Vorstellung die ältere, abgeschlossene Literatur desto mächtiger auf, sie ward als unübertrefflich, als klassisch empfunden. Immer wieder gelesen, rezitiert, aufgeführt wurde eine Auslese aus ihr zum Bestand der allgemeinen Bildung. Auf diesem Punkte der Entwicklung beginnt der Besitz einer klassischen Kunst, als unerreichtes und bindendes Muster hingestellt, auf der Gegenwart zu lasten, ihre Bewegung zu lähmen. Stets sind in solchen Zeitläuften die Nachtreter des Beifalls so gewiß, wie die Selbständigen des Tadels ob ihres Abfalls. Mit der Opposition gegen den Klassizismus beginnt daher die moderne spezifisch hellenistische Poesie. Sie richtet sich besonders gegen den hohen strengen Stil attischer Kunst.

Doch nicht frei schaffende Genialität brach neue Bahnen, sondern literarisches Studium suchte sich zunächst aus dem vorhandenen Schatze bisher verschmähte Vorbilder. Die Führer der hellenistischen Poesie waren Gelehrte und Dichter zugleich, und ihre Nachfolger meist nicht anders. Das Eigenartige, Abgelegene, Bodenständige suchen sie statt des Üblichen, Klassischen, Altbekannten, sie meiden dies grundsätzlich mit klügelnder Ängstlichkeit; das Einfältige, Alltägliche wählen sie statt des Großartigen, das Kleinbürgerliche statt aufgedunsenen Heldentums. Wenn sie hohe Töne anschlagen, erklingen sie selten rein, es mischt sich oft ein leicht ironisch-humoristischer Zug ein oder es geht die Phantasie ins Bizarre. Viele bevorzugen weiche Stimmungen, süßes Liebessehnen und sentimentales Liebesleid statt herzzerwühlender Leidenschaft und zermalmenden Hasses. Manche suchen die überfeinerte Kultur der Großstädte mit Schilderung freier Natur und einfach ländlichen Lebens zu erquicken. Hesiod stellen sie neben

Homer, sie studieren die altionische Elegie, die archaische Lyrik, das ältere Satyrspiel, den Mimus und andere Volkspoesie; im Märchen finden sie Ersatz für die Heldensage. Aber nur gar zu leicht drängt sich bei solcher Schätzung des Abgelegenen die Gelehrsamkeit vor. Kein Wunder, daß sie bei den Geringeren die Poesie erdrückt. Liebevolle Versenkung in einen einfachen, nicht abgenutzten Stoff, ruhige, träumend weiche Stimmung oder unerwartete versteckte Spitzen und geistreiche Pointen, Humor und ironisierende Behandlung ehrwürdigster Gegenstände und Personen, alles bis in die kleinsten Kleinigkeiten und feinsten Nuancen durchgearbeitet — das sind die hauptsächlichsten Forderungen dieser 'Jungen', und dann als notwendige Konsequenz: klein soll das Gedicht sein, 'ein großes Buch, ein großes Übel'. Wie der Inhalt, so die Form. Daß sie nicht üblich klänge, ist die erste Sorge: bezeichnend anschaulich sollte sie sein und in Wenigem viel sagen, reizvoll und zur genauen Betrachtung zwingend wird sie gemacht durch seltene Worte, ungewöhnliche Wendungen, zierliche Metrik. Dialektdichtung wird beliebt. Allmählich ist dies Programm entwickelt. Philitas von Kos und Asklepiades von Samos sind seine Archegeten, der Sizilier Theokrit und Kallimachos von Alexandreia seine Vollender.

Von Kleinasien, insbesondere von Kos, geht diese Poesie aus, bald lockt Alexandreia ihre Dichter an den glänzendsten Hof; es sind Joner, Dorier, aber kein einziger Athener.

Frauen sind es — bezeichnend für die neue Zeit — die mit zarten Tönen diese Poesie einleiten und begleiten. Erinna, die neunzehnjährig verstorbene, wird ein Menschenalter später als Führerin verehrt, die Dichterin der 'Spindel'. Wie sie, die Rhodierin, haben die Arkadierin Anyte, Nossis aus dem unteritalienischen Lokris, Moiro von Byzanz, die auch ein Epos und Hymnen machte, feine Epigramme gedichtet. Der Sappho durfte Nossis ihren Gruß bieten, selbst auch Liederdichterin aus heimischer Übung heraus, wie lokrische Gesänge Ruf hatten.

Philitas von Kos stellte sich am Ende des IV. Jahrhunderts an die Spitze der neuen Richtung, Philologe und Dichter zugleich, Typus des exklusiven hellenistischen Poeten, neben Kallimachos als Klassiker der Elegie von Properz, Ovid, Quintilian gepriesen. Hermesianax feiert ihn, den die Koer mit eherner Statue im Platanenschatten geehrt. Wir können uns aus den sehr kümmerlichen Resten keine Vorstellung mehr von seinen Gedichten machen. Immerhin tritt aus ihnen noch idyllische Stimmung hervor: er sitzt unter der Platane, er lauscht der aus dunklem Fels sprudelnden Byrine. Mancherlei hat er gedichtet, Epigramme, Jamben; in einem Epyllion 'Hermes' kam die Verführungsgeschichte einer Tochter des Aiolos durch Odysseus mit väterlichem Zorn und anständiger Versorgung vor. Seine Elegie 'Bittis' wird von Ovid mit der Lyde des Antimachos zusammengestellt. So wenig wir von ihr wissen, das ist sicher, daß sie nicht in der Art des Tibull und Properz von eigenen Erfahrungen des Dichters widerklang.

Hermesianax von Kolophon im Anfang des III. Jahrhunderts hat wohl nach des Philitas Vorbild seine Sammlung von Elegien in 3 Büchern mit dem Namen seiner Geliebten Leontion getauft. Auch diese Elegien geben so wenig wie irgendeine andere dieser Zeit persönlichen Liebeserlebnissen Ausdruck. Viele Liebesgeschichten kamen vor. Es waren Novellen mit tragischem Ausgang. Weniger das Aufkeimen der Liebe und ihre Wonne war geschildert, als die unheilvolle Verstrickung und die Katastrophe. Ein Beispiel gibt die Geschichte vom Kyprier Arkeophron. Er verliebt sich in Arsinoe, die Tochter des Königs Nikokreon aus dem erlauchten Stamm des Teukros. Vom adelstolzen Vater abgewiesen, entbrennt er noch heftiger, belagert ihre Tür, versucht durch Vermittlung ihrer Amme sie zu überreden. Doch Arsinoe meldet das den Eltern, die die Alte schändlich verstümmelt aus dem Hause jagen. Da schwindet Arkeophron in Verzweiflung dahin; allgemein betrauert. Nur Arsinoe verhöhnt kaltherzig die Leiche; da versteinert sie Aphrodite. — Ein großes Bruchstück zeigt in einem gelehrten Katalog von Schriftstellern, nach Gattungen und Alter

geordnet — eine Art von Literaturgeschichte — die Wirkungen der Liebe auf Poesie und Wissenschaft. Solche Katalogpoesie unter dem Einflusse Hesiods, aber auf das Liebesmotiv gestellt, übten auch Phanokles, Sosikrates, Nikainetos, der Rhodier Simmias, der Aitoler Alexander. Die beiden letzten gaben statt einfachen Aneinanderreihens in hesiodischer Art, wie jene es getan, das Ganze in der Einkleidung einer Prophezeiung Apolls, wodurch sie die Möglichkeit einer neuen Darstellungsart im Futurum statt im Präteritum gewannen. Ein Versteckspiel eigener Art hat der unter der Maske der uralten delphischen Seherin Boio verschwundene Dichter einer stofflich noch erkennbaren Ornithogonie getrieben, einer Sammlung von Verwandlungsgeschichten mit genauer Kenntnis der Vogelmantik, also eines Lehrgedichts nach Hesiods Muster. Das Gedicht war nicht unbedeutend: ist es doch von Vergils Freund Aemilius Macer imitiert, von Ovid benutzt und von Antoninus Liberalis ausgezogen worden.

In diese Sphäre gehört auch der ältere Nikandros von Kolophon, Verfasser der erhaltenen Lehrgedichte über Tiergifte und Gegengifte. Jenes ist einem Hermesianax gewidmet. Diese Widmung sowie sein enger Anschluß an Antimachos, den schon Kallimachos ablehnte, während die Früheren ihn verehrten, weist ihn in den Anfang des III. Jhdts. Ob aber ihm oder einem jüngeren Nikander, den Delphi im Jahre 205 ehrte, verlorene Gedichte über Landbau und von mythischen Verwandlungen gehörten, ist nicht zu entscheiden. Die römischen Klassiker haben diese hochgeschätzt, nach ihrem Vorbilde hat Vergil seine Georgica und Ovid seine Metamorphosen geschrieben. Nikandros Verwandlungen, deren erlesenen Reichtum man noch aus den Inhaltsangaben des Mythographen Antoninus Liberalis ersieht, waren, wenigstens zum Teil, künstlich ineinander geschachtelt. Charakteristisch für seine Kunst ist der Zug, daß beim Gesange der Musen sich der Helikon, auf dem sie standen, vor Wonne gen Himmel gehoben habe, höher und höher, bis auf Poseidons Geheiß Pegasus seinen Gipfel mit dem Hufe schlug.

Neben Philitas war Asklepiades von Samos ein Führer der neuen Poesie. Theokrit nennt beide mit dankbarer Verehrung seine Meister. Drei Dutzend Epigramme wenigstens geben von Asklepiades ein zwar unvollständiges, doch sprechend lebendiges Bild. So unmittelbar ist ihre Wirkung. Wenige nur sind als Aufschriften gedacht, die meisten sind frischester Ausdruck erregten Gefühls und Bilder leidenschaftlich erlebter und empfundener Gegenwart. Sie spielen in wechselnden Farben. Fröhlichkeit, Übermut, Lebenshunger wechseln mit Wehmut und fast sentimentaler Weichheit, alle spiegeln rechte Jugendstimmungen, Liebesleid und Liebeslust. Wir hören ihn eiligst Aufträge geben für ein leckeres Mahl, es wird improvisiert, unversehens hat sich Gelegenheit geboten: „Geh auf den Markt, Demetrios, verlang von Amyntas drei Barben und zehn Saiblinge und Seekrebse vierundzwanzig — er soll sie dir selber zuzählen — und dann komm her zurück. Und vom Thaurobios nimm noch sechs Rosenkränze und eile" — schließlich so ganz nebenher, als wär's nicht die Hauptsache — „und die Tryphera lad schnell im Vorbeigehen ein." Wie Viele hat er geliebt, mit wie Vielen getändelt, heute hier morgen da. Die verführerische Hermione hat ihm Spaß gemacht, als er auf ihrem bunten Gürtel mit Gold gestickt die Worte fand 'Liebe mich ganz und gräme dich nicht, wenn mich ein Anderer hat.' Es geht ihm auch nicht tief, als Niko nicht gekommen, aber enttäuscht ist er doch, wenn er auch resolut resigniert. Mit feiner Kunst ist dies fatale kleine Erlebnis in vier Verschen wiedergegeben. Indem er zu sich selber spricht, zwingt uns der Dichter in seine Lage und wir überlegen mit ihm: 'Sie versprach zu kommen zur Nacht die berufene Niko und schwor bei der hehren Göttin — nun sie ist nicht da — vorbei ist die Stunde — wollte sie verschwören? — — Löscht die Lampe Burschen!' Andere Male packt ihn Eros im Tiefsten. Selbst das Symposion macht ihn nicht fröhlich. 'Trink Asklepiades! was sollen die Tränen? nicht dir allein ist Eros bitter. Wozu der Gram? Kurz ist das Leben, genieße! bald, balde werden wir ruhen die lange, lange Nacht.' — Durch Sturm und Regen tobt er zum Haus der Geliebten, hadernd mit Zeus. „Wirf Schnee und Schloßen, verfinstre den Himmel, leuchte und blitze, schüttle all deine dunklen Wolken auf die Erde! Nur wenn du mich tötest, werd ich

206. Mädchen und Jäger mit Hund u. Petasos. Emblem einer Silberschale aus Tarent, Ende IV. Jahrh. (Antike Denkmäler III 25.)

aufhören zu lieben; läßt du mich leben, wenn auch schlechter noch als jetzt, eil ich zur Liebsten. Denn mich zieht ein Gott, mächtiger auch als du, er, der dich, Zeus, einst als goldenen Regen zwang in Danaes Gemach!" — Sind's Weiber nicht, ist's ein schöner Knabe, der sein Herz entflammt. „Hättest du Flügel und in der Hand Bogen und Pfeile, nicht Eros würde als Kypris' Sohn gemalt, sondern du!" Um solchen Knaben wirbt er mit jener weich hingebenden sehnsüchtigen Liebe, die Platon zu schildern wußte. 'Bei dieser Pforte aufgehängt, haltet aus, ihr Kränze, schüttelt nicht vorschnell eure Blätter, die mit Tränen ich netzte — leicht fließen sie Liebenden. Doch wenn sich öffnet die Tür und ihn ihr sehet, dann tropft über sein Haupt meinen Regen, daß sein blondes Haar meine Tränen trinke!' — Verzweifelt fleht er einmal die Eroten an, in Ruhe zu lassen was noch übrig ist von seiner Seele — oder nicht mit Pfeilen, sondern mit Blitzen ihn zu Asche zu brennen, ausgedörrt von Liebesnot.

So unmittelbaren Ausdruck Asklepiades seinen Stimmungen zu geben weiß, der Kenner der klassischen Lyrik fand in diesen Epigrammen manches Motiv und manchen Anklang an Alkaios, Sappho und Anakreon. Er hatte sie gut studiert, aber sein junges Herz — zweiundzwanzigjährig nennt er sich in einem Epigramm 'und schon lebensmüde!' — hat das so Er-

worbene mit seiner heißen Glut zu eigenem Besitz zusammengeschmolzen. Es ist ein schwerer Verlust, daß von seinen lyrischen Gedichten auch nicht ein kleiner Rest sich erhalten hat. Nur daß er auch Lyriker war, ist gewiß. Ein von Horaz gern verwandter Vers trägt seinen Namen, der Asclepiadeus. Nicht 'erfunden' hatte er ihn, schon bei Sappho findet er sich. Aber die hellenistischen Metriker gaben ihm diesen Namen, weil zuerst er ganze Gedichte in diesem Maße geschrieben hat, während Sappho ihn mit anderen verwandten Maßen zu Strophen vereinigt hatte, die gesungen worden waren. Doch mit der alten Musik war die Strophenform abgekommen. Diese Hellenisten, ja schon der alte Platon beklagt es, sangen ihre lyrischen Gedichte nicht mehr, sondern rezitierten sie, wie wir, und so hatte die Strophe für sie keine Bedeutung mehr.

Wie reich damals die Lyrik geblüht hat, bezeugen zahlreiche nach hellenistischen Dichtern benannte Verse. Phalaikos, Glykon, Pherekrates waren solche Lyriker, alle verschollen. Ihren Nachklang hören wir aus den Werken eines Catull und auch Horaz, die doch zu selbständig sind, als daß sie von ihnen eine Vorstellung geben könnten. Ein Papyrusblättchen mit Versen des Asklepiades wäre ein schöner Gewinn.

So wenig war übrigens den hellenistischen Dichtern das Wesen lyrischer Maße bewußt, daß sie es auch zu Epigrammen benutzten unter Statuen, auch zu wirklichen oder fingierten Aufschriften auf Gegenständen, deren Form sie sich anschmiegten, so daß sie in Verse abgesetzt einen Altar, ein Ei, ein Beil, eine Syrinx darstellten, gespickt mit Gelehrsamkeit und Rätselworten. Auch Theokrit hat wie Simmias solche Scherze gemacht.

Das Epigramm, bald ausschließlich in Distichen, wird in dieser Zeit zu höchster Vollendung ausgebildet. Der Zwang, in knappstem Rahmen viel zu sagen, den seine Form auferlegt, entsprach der Tendenz dieser 'modernen' Dichtergruppen. So übten sie diese Gattung mit Vorliebe. Wurden viele für Aufschriften auf Gräbern und Weihgeschenken verlangt und geliefert, so wurden doch noch mehr für fingierte Gelegenheiten und als Stimmungsausdruck gedichtet. Eine Fülle auserlesener Beispiele dieser Kunstgattung ist uns durch eine reiche Sammlung erhalten. Nur durch sie sind manche Dichter dieser Zeit uns bekannt.

Neben Asklepiades, mit ihm eng verbunden und von ihm beeinflußt, pflegen Poseidippos und Hedylos, bald Kallimachos und andere mit Vorliebe das erotisch-sympotische Epigramm. Fremd bleibt gerade dies dem jüngeren Zeitgenossen des Asklepiades, Leonidas von Tarent, der schon 295 tätig, mehr Techniker, gegebene Themen variiert und mit mannigfachen Mitteln, besonders auch Klangfiguren steigert. Auch Frauen traten im Epigramm hervor, und zwar zuerst wie die lyrische Dichterin Anyte von Tegea um 300, mit sentimentalen Stimmungen und beschaulichem Naturgenuß, Nossis von Lokroi, in Samos die Hetäre Hedyle; gegen Ende des III. Jahrhunderts Dioskurides in Alexandreia, der das erotische Epigramm des Asklepiades weitergebildet, mit Leidenschaft ins Leben gegriffen, auch auf Dichter literarische Epigramme gedichtet hat. Aber das Epigramm galt den meisten nur als Nebenwerk.

Epigramme in großer Zahl sind erhalten durch antike Anthologien. Vollständige Ausgabe von F. Jacobs 'Anthologia Graeca', Lipsiae 1794 bis 1814 in 13 Bden., unvollständig von H. Stadtmüller 'Anthologia Palatina' in 3 Bdn., Leipzig 1894—1906. Auswahl gibt Joh. Geffcken, 'Griechische Epigramme' (kommentierte griechische und lateinische Texte III) Heidelberg 1916.

Sammlungen der Reste der übrigen Dichter s. hinter § 2 Seite 289.

4. DIE GROSSEN DER HELLENISTISCHEN POESIE

Drei Dichter hoben sich etwa gleichzeitig um 270 v. Chr. aus der Menge und brachten die noch verworrenen Bestrebungen zu klarer Gestaltung in Kunstwerken hoher Vollendung: Arat, Kallimachos, beide hochgefeiert von ihren Zeitgenossen, neben ihnen Theokrit, der sich selbst gewiß nicht ohne Berechtigung großer Erfolge rühmt (VII 38, 93, I 24). Und zugleich schuf ein Abtrünniger, verfehmt von den Führern, Apollonios von Rhodos, das hellenistische Heldenepos, das trotzdem große Wirkung auf Zeitgenossen und Nachwelt, vor allem auf Vergil übte.

207. Der Dichter Arat, Herme der Villa Albani.
(Nach Brunn-Bruckmann, Griech.-Röm. Porträts Tfl. 995.)

Arat wie Kallimachos und Theokrit aus einer peripheren griechischen Kolonie, Soloi in Kilikien gebürtig, hat weder zu Kos noch zu Alexandreia jemals Beziehungen gehabt, wohl aber zu den Königen von Makedonien und Syrien. In Athen in nahes Verhältnis zu den Stoikern Zenon und Persaios getreten, ist er mit diesem zum König Antigonos Gonatas nach dessen Keltensieg 279 zu seiner Hochzeit mit Phila 277 nach Makedonien gegangen. Jenem hat er in einem Hymnus auf Pan, gewiß auch dieser in Gedichten gehuldigt, die er mit anderen kleineren Dichtungen in einer Sammlung herausgab — das erste Beispiel dieser Art. Bei Antigonos hat er auch das einzige erhaltene Werk, sein Sternengedicht, geschrieben. Alsbald von Kallimachos als eine 'feine Dichtung hesiodeischer Weise, Arbeit vieler durchwachter Nächte' gepriesen, hat es dauernd höchste Achtung genossen. Von Cicero, Germanicus, Avien übertragen, in beiden Sprachen vielfach kommentiert und früh mit bunten Bildern illustriert, ist bis ins 15. und 16. Jahrhundert ein Lehrbuch des gestirnten Himmels geblieben.

In der Tat gibt es sich als Lehrgedicht, wie es solche seit Hesiod zahlreich, auch für Astronomie gab, aber wenn es auch von der Schule wohl ziemlich früh als solches wirklich behandelt, erklärt und mit Sternkarte und Sternbildern ausgestattet wurde, so hat doch Arat an astronomischen und meteorologischen Elementarunterricht so wenig gedacht wie Vergil seine Georgica für

Agrarier gedichtet hat. Das Lehrgedicht ist ihm nur Form, um seine Kunst an der schwierigen Aufgabe zu zeigen, eine Beschreibung des gestirnten Himmels zu leisten, scheinbar anspruchslos in der Form und scheinbar nur diesem Zwecke dienend. Aber diese Einfachheit ist das Ergebnis sorgfältigster Arbeit in Wahl der Worte, Bildung der Sätze, Bau der Verse. Es ist ein Werk mühsamen Fleißes und bewußter Kunst. Das gerade war es, was den Beifall des Kallimachos fand, der alle Feinheiten der Sprache und der Technik herauszufühlen fähig war und zu schätzen wußte. Für uns ist das kaum möglich, weil wir nur Weniges der Art fassen können, Anklänge, meist fein umgebogene, an Homer, Empedokles, vor allen Hesiod. Uns stört das Lehrhafte und die ins Einzelne gehende Beschreibung der Sternbilder und der Lagerung ihrer Teile, stört noch mehr, daß Arat nicht so sehr den gestirnten Himmel selbst, sondern ein Himmelsbild mit eingezeichneten Kreisen und Sternfiguren beschreibt. Er macht daraus kein Hehl. Wir wissen auch durch eine Schrift des Astronomen Hipparch von Mitte des II. Jahrhunderts, daß Arat das 'Enoptron' des Eudoxos und dessen Schrift benutzt und astronomische Fehler dabei gemacht hat. So beginnt Arat nicht, wie wir erwarten würden, mit Bewunderung der Pracht des funkelnden Nachthimmels, sondern mit der Belehrung, daß sich der Himmel um eine Achse drehe, deren einer Pol unsichtbar sei. Selten nur blickt er zum Himmel selbst hinauf, so 470, als er von der Milchstraße spricht: da wird er warm.

Doch hat er seinem Gedicht Hoheit, Wärme, Reiz verliehen durch seine pantheistische, ethische Weltanschauung, mit der er es von den Stoikern beeinflußt durchdrungen hat. Sie tritt unmittelbar und in erhabener Schönheit in seinem Prooimion hervor. Da zeigt er sich als Dichter, der Jedem zu Herzen zu sprechen weiß. Diese 17 Verse sind in der Tat der Unsterblichkeit wert. Feierlich hoheitsvoll tönen sie aus frommer Seele Gottes Allgegenwart in herrlichen Klängen. 'Mit Zeus wollen wir beginnen', so hebt er mit alter Hymnenformel an. 'Niemals wollen wir ihn, ihr Männer, ungenannt lassen. Voll von Zeus sind alle Pfade, alle Städte der Menschen, voll Meer und Häfen, allüberall sind in Zeus wir Alle.'

'Εκ Διὸς ἀρχώμεσθα· τὸν οὐδέποτ', ἄνδρες, ἐῶμεν
ἄρρητον· μεσταὶ δὲ Διὸς πᾶσαι μὲν ἀγυιαί,
πᾶσαι δ' ἀνθρώπων ἄγοραι, μεστὴ δὲ θαλασσα
καὶ λιμένες· πάντη δὲ Διὸς κεχρήμεθα πάντες.

Dreimalige Wiederholung des *Διὸς* prägt gewichtig den Gottesnamen ein. Daß er alles erfülle und durchdringe bringt eindrücklich die Wiederholung von *μεσταί* in *μεστή* zum Bewußtsein in Verbindung mit den dazwischen gestellten zwei *πᾶσαι*, welches Wort er im folgenden Verse mit *πάντη* — *πάντες* noch einmal zugleich mit *Διός* wieder aufnimmt. Während *Διός* und *μεσταί, μεστή* mit ihren zweiten Silben stets in der Hebung stehen, wechseln *πᾶσαι* so gut wie *πάντη, πάντες* ihren Verston. Dazu kommt die Verschiedenheit der Satzlängen. Die Sätze schwellen vom ersten zum zweiten, mächtig im dritten. Knapp zusammen faßt den Gedanken der vierte. So erzielt der Dichter zugleich feierlich festen Ton und ruhig wogenden Rhythmus.

Arats Phainomena hrsg. von E. Maas, Berlin 1893. Zur Einführung v. Wilamowitz, Hellenistische Dichtung, Berlin 1924. I 201—205. Illustrationen zu Arat mit Titelbild: Arat von Urania belehrt aus antiker Handschrift im Trierer Mosaik des Mannus III. Jahrhunderts nach Chr. in den Antiken Denkmälern I 1889, Tfl.48 und in einer lateinischen Handschrift des XII. Jahrhunderts in Madrid: Rheinisches Museum 48 (1893) S. 91.

Theokrit hat sich in mancherlei Dichtungsarten versucht, aber niemals ein umfangreiches Werk geschaffen, auch nicht wie Kallimachos seine kleinen Gedichte durch ein loses

Band zu einem größeren Scheinganzen zusammengefaßt. Er wollte, daß jedes seiner Miniaturbildchen für sich in seiner Eigenart und Feinheit genossen werde, der konsequenteste Befolger des neuen, von Kallimachos nicht aufgestellten, aber am schärfsten formulierten Poeten-Programms: 'ein großes Buch ein großes Übel.' Teilt er mit den anderen Führern dieser Richtung die Abneigung gegen gedunsenes Heroentum und hohles Pathos, die Freude an feinst geschliffenem Wort und Vers, am Abgelegenen, Bodenständigen, auch an halb versteckten, oft gelehrten Anspielungen, so hat er vor ihnen allen voraus ein warmes Herz, ein nahes Verhältnis und liebevolles Verständnis für kleine Leute und ein tiefes Empfinden für den stillen Frieden der Natur. Das gibt fast allen seinen Gedichten eine persönliche Note, einen eigenen intimen Reiz und macht sie unmittelbar ansprechend auch dem, der seine zierlichen Künste und mannigfachen Beziehungen nicht ganz versteht oder zu würdigen weiß. Dazu kommt die wundervolle Musik seiner Verse. Noch niemals hatten Hexameter so geklungen wie er sie bildete, fähig den Hörer schon durch schwingenden Wohllaut in träumerisch empfängliche Stimmung zu heben oder ihm den Eindruck eines Liedes vorzutäuschen. Nur wenigen großen Künstlern sind Nachahmungen gelungen.

208. Satyr aus Pergamon. III. Jahrh. Bronzestatuette im Berliner Antiquarium. (Nach Photo.)

So hat Theokrit Neues und weithin Wirkendes geschaffen. Hat ihm spürende Kritik, was auch beim größten Künstler möglich ist, Übernahme fremder Motive und Anlehnung an ältere Muster nachgewiesen, so ist seine Leistung als Ganzes doch original.

Seine Eigenart zeigen schon seine ältesten Gedichte, ein poetischer Brief an seinen verliebten Freund, den milesischen Arzt Nikias, dem er als Vorbild den seine Liebe zum Meermädchen versingenden Kyklopen zeigt, und ein Hymnus von 274 auf den nachmaligen König, damaligen Strategen von Syrakus Hieron. Trotz der hexametrischen Form knüpft er an Lyriker an, hier an Simonides, dort an Philoxenos, und beide Male spricht er sehr individuell und schlägt Saiten im Gemüt an. Ist das dem Freunde gegenüber natürlich, so ist es auffallend und neu im feierlichen Hymnus. Gerade dies ist charakteristisch für diese neue Kunstrichtung.

Es ist schwer zu sagen, wo und wann Theokrit seine Eigenart entwickelt hat. Wie seine vermutlich ältesten Gedichte an seiner sicilischen Heimat haften, so weisen andere nach Alexandreia und Kos, aber auch zu Milet hatte Theokrit Beziehung und er kennt in Süditalien die Gegend um Sybaris und Kroton. Er hat also ein Wanderleben geführt; schließlich endigte

er es auf Kos. Die Höhe seiner Kunst hat er jedenfalls erst erreicht in Alexandreia, wo die moderne Poesie sich entfaltet hatte und ihre Vertreter am glänzenden Hof des zweiten Ptolemaiers sich versammelten, anregten und befehdeten, und weiter in Kos, wo Philitas gewirkt und einen Kreis Gleichgesinnter versammelt hatte. Theokrits Hymnus auf Philadelphos, wohl am Fest der Ptolemaien 271/0 vorgetragen, ist in seinem frostigen Hofstil freilich seine unpersönlichste Leistung, aber er schuf hier um dieselbe Zeit anmutigste Bilder kleinbürgerlichen und bäuerlichen Lebens und die ersten Hirtengedichte. Wieder knüpfte er zunächst an ein älteres Vorbild an, diesmal an ein derb volkstümliches, in diesen Kreisen schwerlich bekanntes poetisches Prosawerk in syrakusischem Dialekt des Sophron vom Ende des V. Jahrhunderts, eine Unterhaltung von Weibern, die sich die Isthmien ansehen, so lebhaft und wirklichkeitstreu, daß die Zuhörer, denen ein Rezitator das Stück vortrug, mit den Frauen zu sehen und zu erleben glauben konnten, ein 'Mimus', ein kleines Drama. Es wird das ein derber Klotz gewesen sein. Theokrit hat daraus wohl nicht ohne Einfluß Platonischer Kunst der Exposition und Gesprächführung ein Meisterstück eleganter und doch packend naturgetreuer Lebensschilderung gemacht. Statt der Isthmien hat er das Adonisfest in Alexandreia gewählt. So griff er in die lebendige Gegenwart und konnte Anspielungen und Huldigungen, zumal für die königliche Familie, auf das Natürlichste scheinbar ungesucht anbringen. Wie Sophron gab er ein dramatisches Bild mit gleicher Frische und Anschaulichkeit, wandte auch dorischen Dialekt an, doch mit anderen Formen gemischt, und die Prosa seines Vorbildes ersetzte er durch fein geschliffene Hexameter. Er hob das Volksstück, ohne dessen Reiz zu verwischen, auf ein höheres künstlerisches Niveau.

209. Griechischer Cameo. III. Jahrh. Idealisiertes Doppelbild eines frühhellenistischen Königspaares. Wien. (Nach Furtwängler, Antike Gemmen.)

Geschickt werden mit den ersten Worten die Personen vorgestellt und die Situation gezeichnet. 'Zu Hause Praxinoa?' — 'Liebe Gorgo! wie spät! Ja zu Hause! Ein Wunder, daß du endlich kommst! Siehe nach einem Stuhl für die Dame, Eunoa, leg auch ein Kissen drauf.'—Ganz erschöpft ist Gorgo vom langen Weg durch festliches Gewühl, doch munter geht ihre Zunge. Nachdem die Frauen über ihre Ehemänner geklagt — der eine so garstig, wie dumm der andere—dann das dabei aufmerkende Söhnchen abgelenkt haben, macht Praxinoa für den Besuch des Adonisfestes, das im Palasthofe des Ptolemaios die Königin besonders schön gemacht haben soll, mit Hilfe der ungeschickten Magd, die ihre Schelte bekommt, Toilette: ein selbstgewebtes Spangenkleid, dessen Preis und Arbeit die Freundin bewundert, Umhang und Sonnenhut werden angelegt. Nachdem Kind, Hoftür und Hund der einen Magd empfohlen sind, geht's in Begleitung der anderen mit Gorgo und deren Mädchen hinaus. In der zweiten Szene durchwandern wir mit ihnen die Straßen Alexandreias, in denen es wie von Ameisen wimmelt. Dank des Königs Ptolemaios Fürsorge kann man jetzt unbesorgt vor den spitzbübischen Aigyptern gehen, diesem Halunkengesindel. Königliche Rennpferde verursachen Stockung, Aufregung, Angst. Im Gedränge durch die Propylaien des Palastes wird Praxinoas Umhang zerrissen, ein gefälliger Mann hilft ihnen durch, aber bis die abgedrängten Mägde sich wieder zu ihnen finden, dauert es eine Weile. Die dritte Szene führt in's Adonisfest. In lebhafter Bewunderung machen sich die Frauen auf Köstlichkeiten der Stickereien des Adoniszeltes mit solchem Redeschwall aufmerksam, daß

ein Mann sich ihr Geschwätz und ihr Platt verbittet; aber übel kommt er bei diesen Enkelinnen des großen Bellerophon von Korinth damit an. Da hebt eine berühmte Sängerin in künstlichem Hymnus die Adonisklage an. Der Dichter benutzt sie geschickt, um eine Huldigung für die Königin Arsinoe anzubringen und den Aufbau der Bilder des Adonis und der Aphrodite auf prächtigem Bette unter kostbaren Tapeten zu schildern. Gorgo ist pflichtschuldig erbaut von der Kunst und Stimme der Sängerin, doch plötzlich gedenkt sie ihres noch ungegessenen Gatten und macht daß sie heimkommt.

Auch für ein zweites Gedicht Theokrits ist als Vorbild ein Mimus des Sophron bezeugt, wie jenes von feinster Kunst der Charakteristik, ausgezeichnet noch durch die Schilderung der eifersüchtig erregten Leidenschaft und sentimentalen Sehnsucht eines betrogenen Mädchens. Wir hören sie den Liebeszauber bereiten, um den Treulosen zurückzuzwingen, hören ihre Klagen und die Erinnerung an das genossene Glück, wie es kam und wie es zerging.

210. Bronzekopf eines Faustkämpfers aus Olympia im Nationalmuseum, Athen. Um 300. (Photo Alinari.)

Noch näher der Art Sophrons steht wohl die Tröstung eines Bauernburschen, der eifersüchtig seine Geliebte von einem Gelage weggeprügelt hat und nun seine hoffnungslose Liebe zur Ungetreuen in die Fremde tragen will; man preist ihm Kriegsdienste beim freigebigen König Ptolemaios an. Über Sophron hinaus und durch Verfeinerung der Form auch über seine eigenen Versuche hinaus ist Theokrit gegangen, als er Hirten und Erntesklaven in neckenden Gesprächen und in Wett- oder Wechselgesängen darstellte. Die Zeichnung dieser Gesellen ist durchaus realistisch, ihre derbe Natürlichkeit steht zur Zierlichkeit der Form in reizvollem Gegensatz. Ländlich kraftvoll, übermütig ist der Ton. Der wird auch nicht zärtlicher durch feine, überaus geschickt eingelegte kleine Naturschilderungen in einem dieser Gedichte. Erst recht nicht durch das Motiv unerwiderter Liebe in einem anderen, das vielmehr im Munde des täppischen Schnitters ergötzlich wirken soll und wirkt.

Einmal gibt er das Gespräch zweier Hirten. 'Sag mir, Korydon, wem gehören die Kühe? dem Philondas?' — 'Nein, sondern dem Aigon, zu weiden gab er sie mir.' Mit diesen wenigen Worten ist Ort und Stimmung gegeben: wir sind auf der Weide. Sogleich setzt nun der Frager, ein Ziegenhirt, mit frecher Neckerei ein: 'Du melkst sie wohl heimlich?' Aber Korydon merkt sie nicht; brav und gutmütig gibt er auf alles Antwort und immer lustiger verulkt ihn der Andere. Wir erfahren, daß 'der Alte' dem Korydon scharf auf die Finger sieht, daß Aigon aber selbst von Milon, dem berühmten Olympioniken, mitgenommen ist zu den olympischen Spielen, wo er natürlich den Siegerkranz erringen wird, stark wie Herakles und mit nicht geringerem Appetit. So andächtig Korydon ihn bewundert, so ehrlich grämt er sich um dessen Kühe, die in Sehnsucht nach ihrem Hirten auch auf schönster Weide nicht fett werden. Mit ernster Miene stimmt

211. Hellenistisches Marmorrelief. III. Jahrh. Alte zieht einem Schäfer Dorn aus dem Fuße. (Bruchstück in Neapel, rechts; von Amelung vervollständigt durch das Bruchstück links aus römischem Kunsthandel in amerikanischem Privatbesitz.)

der neckende Schelm in Korydons Klage ein: wie 'sie zum Hades gehen werden, so wird nun auch seine Syrinx schimmeln, die ich ihm einst gemacht.' Das aber läßt den Korydon aufbegehren: 'Nein, sie schimmelt nicht, denn mir hat er sie beim Weggang nach Olympia geschenkt.' Und nun rühmt er täppisch renommierend seine Kunst: die Weisen berühmter Virtuosen der Zeit behauptet er zu spielen. Zum Beweise gibt er gleich eine Probe eigener Poesie: 'Kroton preis' ich und das Lakinion, wo Aigon allein achtzig Kuchen verzehrte; da zerrte er auch den Stier vom Berg am Fuße heran und reichte ihn der Amaryllis dar, laut auf schrieen die Weiber und es lachte der Kuhhirt.' Da greift der Schäker den Namen Amaryllis auf. Er jammert um die Liebliche. So lieb war sie ihm, wie seine Ziegen es sind. Und Korydon, die ehrliche Haut, fällt in seiner Gutmütigkeit glatt darauf hinein, er tröstet ohne Arg den Schlingel Battos. Das wird dem zu öde, er unterbricht, zeigt ihm, wie die Kälber eben am Ölbaum knabbern. Korydon treibt sie scheltend weg. Auch Battos hilft mit. Dabei hat er sich einen Dorn in den Fuß getreten. Der gute Korydon zieht ihn heraus und gibt ihm den weisen Rat, nicht ohne Schuhe in die Berge zu gehen. Der dumme Geselle wird dem verschmitzten Ziegenhirten langweilig, er ist nicht aus seiner Haut zu bringen. So macht er noch rasch einen kleinen Klatsch: 'sag, Korydon, malt der Alte noch das dunkle Mädel?' — 'Und wie! Ich faßte ihn neulich ab an der Hürde, als er gerade am Werk war'. Nun geht Battos befriedigt ab, nun weiß er's: '*εὖ γ' ἄνθρωπε φιλοῖφα!* Der wetteifert mit Satyrisken und bocksbeinigen Panen.'

Schließlich aber hat Theokrit seine Gedichte von ihrem realistisch festen und ländlich duftenden Boden hinauf in eine ganz unwirkliche sublime Sphäre gehoben. Da sind die Hirten nicht mehr Hirten, wenn sie sich auch so nennen und zuweilen so gebärden, es sind feinsinnige,

zartfühlende Dichter. Ihre 'Lieder', denen Theokrit nun mit mannigfachen Künsten trotz seines epischen Maßes lyrischen Schein anzutäuschen vermag, singen weiche Gefühle; mit Bedacht eingewebte kleine gesunde Derbheiten oder humoristische Schalkheiten bewahren sie vor Weichlichkeit und lassen sie nur um so süßer erscheinen. Gerade die sind seine viel bewunderten Meisterwerke, sie haben Vergil begeistert und die unübersehbar durch Jahrhunderte blühende 'Hirtenpoesie' erzeugt. In der Tat sind sie von einziger Kunst.

Da singt ein Hirte, nachdem er seine Ziegen nebst dem Bocke dem 'so schön geliebten Tityrus' anvertraut, der Amaryllis vor ihrer von Efeu und Farnen verhangenen Höhle seine Liebe. Doch sie ruft ihn nicht mehr. Die schönsten Äpfel bringt er ihr. Sie rührt sich nicht. Ach, daß er eine Biene wäre, hineinfliegen zu können! Hart drückt ihn Eros, der grausame Gott! Er verzweifelt, fleht, schilt, schmeichelt, er droht, sich vom Fels ins Meer zu stürzen. Nichts Gutes hatte das Blumenorakel und die Siebprophetin verheißen. Nun versucht er's mit der Eifersucht: seine beste Ziege will gern ein anderes Mädchen haben, doch der Amaryllis hebt er sie auf. Da, ein günstiges Zeichen! Er singt ihr: wie Atalante, wie Alphesibrias Mutter der Liebe erlegen, wie Adonis und Endymion Göttinnen bezwangen. Doch Amaryllis erhört ihn nicht. Zu Ende Sang und Leben! Wölfe sollen seinen zerschmetterten Leichnam fressen, das wird ihr wie Honig durch die Kehle gehen!

Das berühmteste Gedicht — als solches eröffnet es die uns erhaltene Sammlung — führt uns aus Mittagsglut in den Schatten flüsternder Bäume, wo Bilder des Priapos und der Nymphen stehen und ein Sitz den Hirten bereitet ist. Ein Schäfer bestürmt den Ziegenhirten vom Aitna Thyrsis mit zierlichen Bitten, mit warmer Bewunderung seiner Kunst, mit dem Versprechen, ihm eine milchende Ziege und einen köstlich geschnitzten Becher zu schenken, daß er ihm sein berühmtes Daphnislied vorsinge, mit dem er jüngst den Chromis von Libyen besiegt hatte. Die anmutig anschauliche Schilderung der Bilder, die jenen Becher schmückten, füllt nach dem einleitenden Gespräch die erste Hälfte des Gedichtes und hält so dem folgenden Liede das Gegengewicht. Dies besingt mit wundervollen Klängen, so daß die Hexameter wie ein lyrischer Gesang dahin schweben, den Hirten Daphnis, der an seiner Liebe stirbt, die er zu zwingen sich gerühmt und die er nun doch nicht bezwingen kann. Die Sentimentalität dieses Motivs kommt doppelt zur Geltung durch den Gegensatz zu der derben Mahnung, die der neben anderen Göttern dem Liebeswunden zusprechende Priap an ihn richtet, und durch die erfrischende Dringlichkeit, mit der der Sänger, noch ehe er wie üblich den Musen seinen huldigenden Gruß gesprochen hat, den versprochenen Lohn fordert.

Das Daphnislied in der alten Hymnenform mit Anrufung der Musen am Anfang und Schluß und Nennung des Dichters stellt sich schon äußerlich als Nachahmung von Lyrik dar durch den Schaltvers, der es in Strophen, aber nur scheinbar gliedert; denn sie sind nicht gleich. Die Anrufung der Musen nimmt sofort eine Reihe lebhafter Fragen auf: 'Wo wart ihr und die Nymphen, als Daphnis dahinschwand?' Mit diesem Wort sind Thema, Situation, Stimmung gegeben. Dann Bild auf Bild. Tiere und Götter kommen, ihn zu beklagen, zu trösten, schließlich antwortet er der triumphierenden Aphrodite trotzig herausfordernd, nimmt Abschied von den Tieren und Quellen des Waldes, ruft den Pan, ihm seine Syrinx zu übergeben, und stirbt in seiner Feindin Aphrodites Armen, die ihn vergeblich zu halten sucht. Der Grund seines Leidens wird nicht genannt. Daß die Daphnisgeschichte allbekannt, schon viel bedichtet war, das wäre aber verkehrt daraus zu schließen. Diese Dichter kokettieren eben mit abgelegenen, nur Gelehrten bekannten Stoffen. Geschmackvoll wie Theokrit war, hat er jedoch die Wirkung auch auf Nichtkenner dadurch keineswegs beeinträchtigt, denn die

Stimmung kommt auch so zur vollen Geltung, ja sie wird durch das Zwielicht der Unklarheit noch gesteigert.

Der Schaltvers *ἄρχετε βουκολικᾶς Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς* ist von entzückendem Wohllaut. Ihn verleihen die Wiederholung des Anfangswortes mit gleichem Wert nach der schweren Cäsur und der Widerklang der tönenden Vokale *α* und *οι* in umgekehrter Folge unter gleichem Wortakzent und verschiedenem Versakzent *κᾶς Μοῖ* und *οιδᾶς*, zu denen sich das doppelte *αι* gesellt: *Μοῖσαι φίλαι*. Mit köstlicher Variation, die die Anapher von der 5. auf die 4. Versstelle schiebt, tönt der zweite Vers nicht minder schön, den *α*-ton fortsetzend und *υ* und *ω* hinzufügend: *Θύρσις ὅδ' ὡξ Αἴτνας, καὶ Θύρσιδος ἁδέα φωνά.* Vers für Vers muß man verfolgen, um die feine Kunst des Wohllautes und Rhythmus zu genießen, die bald durch genaue Parallelisierung einen Ton zu verstärken, bald das Zuviel des Klingens durch kluge Abwechslung zu vermeiden weiß. Es ist echte Lyrik trotz des epischen Maßes, weil oft durch rein musikalische Mittel nur auf das Gefühl gewirkt wird. So findet z. B. die Wehmut unvergleichlichen Ausdruck in folgenden Versen, die weiter nichts sagen, als daß die Tiere des Waldes um den Sterbenden klagen:

τῆνον μὰν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο
τῆνον χὠκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα.

Keineswegs beschränkte Theokrit diese Künste auf die lyrisch stilisierten Teile. So schmücken sie auch den Anfang des Gesprächs, das dies Daphnislied einleitet, so gut wie die, welche der Liebesklage vorangehen. Jene sind vielleicht das Feinste, was der Art ein Dichter geleistet hat; Vergil hat den ersten Vers in seiner ersten Ecloge nachgebildet und war so stolz darauf, daß er ihn am Schluß seiner Georgica wiederholt hat. 'Süß flüstern die Bäume an den Quellen, süß flötest auch du', sagt der Schäfer zu Thyrsis. Aber wie ist das gefaßt! Man hört in den Wortklängen die Bäume flüstern und wohliges Behagen stillen Genusses tönt aus den Versen:

ἁδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἁ πίτυς, αἰπόλε, τήνα
ἁ ποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσδεται, ἁδὺ δὲ καὶ τύ
συρίσδες.

Wie wogt hier lieblich Rhythmus und Klang in den *ἁδύ* . . *ἁ* *πίτυς* . . *ἁ ποτὶ* . . *ἁδύ*, wie reizend spielen die Silben *ἁδύ τι τὸ* . . *ἁδὺ δὲ*, wie zwitschern die S- und J-laute in *ψιθύρισμα* . . *ἁ πίτυς* . . *μελίσδεται* . . *συρίσδες*.

Solche musikalischen Künste hat Theokrit nicht angewandt in seinem Erntefest, den Thalysia. Mit einfachsten Mitteln hat er da noch über seine früheren Gedichte hinaus das stille Glück und innige Behagen eines tief genossenen goldenen Herbsttages auszudrücken vermocht. So darf man es für sein reifstes Werk erklären. Er erzählt, wie er einmal mit Freunden in Kos über Land ging, das Demeterfest auf dem Gute der Nachkommen des alten Heros der Insel zu feiern und wie er da Mittwegs einen berühmten Hirtensänger getroffen, mit ihm sich im Gesang gemessen, und wie er dann auf dem Landsitz im Schatten rauschender Pappeln und Ulmen am perlenden Quell auf frischer Streu von Binsen und Weinlaub gelagert, von Zikaden umzirpt, beim Sang der Finken und Lerchen sich der Fülle des Erntesegens bei köstlichem Trunke gefreut habe. Mit der kunstvollen Einfachheit dieses Rahmens kontrastiert merkwürdig nicht nur der künstliche Wettgesang, der den größten Teil des Gedichtes füllt, auch die Art, wie er eingeführt wird, macht den Nichteingeweihten stutzig. Denn Lykidas, den Theokrit als berühmten Sänger grüßt, der Theokrits feine Kunst zu schätzen weiß und selbst ein schönes Lied ganz in dem anspruchsvoll raffinierten Stil vorträgt, ist als rechter

Hirt geschildert in schäbigem Rock, ein stinkendes Bocksfell auf der Schulter, einen Knüttel in der Hand, den er als Zeichen seiner Verehrung verschenkt, und bäuerlich gemütlich begrüßt er grinsend den ihm wohlbekannten Dichter, der doch als Gast vornehmer Herren in städtischem Anzug daherkommt. Doch nicht mit seinem Namen redet er Theokrit an, sondern als Simichidas, und Theokrit selbst nennt dann seinerseits als seine unerreichten Vorbilder neben Philitas den Asklepiades auch mit anderem Namen, Sikelidas von Samos. Gewiß ist Chromis von Libyen, mit dem sich der Daphnissänger gemessen hat, auch ein Deckname für einen Poeten derselben Art. Diese Dichter haben also nicht nur Hirten gedichtet, sie haben selbst Hirten gespielt, sich Hirtennamen gegeben, und sich auf bäurisches Benehmen etwas zu gute getan. Theokrit war offenbar nicht der Einzige, schwerlich auch nur der Erste, der in diesem Stil gedichtet hat. Es war eine Mode, aus der Freude dieser Zeit am Volkstümlichen und ihrer Sehnsucht nach der Natur entwickelt, vielleicht vom genialen Asklepiades angegeben. Auch Kallimachos hat in einem Epigramm einen solchen Hirtendichter, Astakides von Kreta, gefeiert. Theokrit fühlt sich als ihr Meister und durfte es wohl. Von Sophron her und gewiß auch aus eigener Beobachtung mit kräftigem Realismus zeichnend hat er allmählich wohl unter dem Einfluß jener anderen Bukoliker weiche zärtliche Töne eingemischt und immer künstlicher seine Gedichte geformt, schließlich jede Wirklichkeit durch die betonte Maskerade aufgehoben.

Theokrits Bukolik hat seinen Ruhm durch die Jahrhunderte getragen. Aber begnügt hat er sich nicht mit ihr. Er hat sich auch in Epigrammen und in lyrischen Maßen versucht, wovon zwei Liebeslieder und die Widmung einer Spindel an die Gattin seines Freundes Nikias sich erhalten haben. Kleine epische Bildchen, das Schlangenwürgende Herakles-Knäblein, der Hochzeitsmorgen der Helena sind Musterstücke der neuen Art, heroische Stoffe zu behandeln. Musterstücke auch der Theokrit eigenen Weise, Motive klassischer Lyrik in epischer Form zu verarbeiten. So hat er im Hochzeitsgedicht der Helena Alkman, im Herakliskos Pindar vor Augen gehabt. Sie lassen in ihrer Ruhe und Schlichtheit deutlich einen Gegensatz zu der nervösen, geistreichen, bizarren Manier des Kallimachos empfinden, mit der dieser Heroengeschichten dargestellt hat. Wenn Theokrit trotz angelegentlichen Bemühens am Hofe zu Alexandreia nicht hat Fuß fassen können, so wird das wohl nicht nur mit der Eifersucht der Anderen, insbesondere des Kallimachos zusammenhängen, der alle anderen hier besiegte, auch wohl mit einer gewissen Unstimmigkeit zwischen beiden und innerer Gegensätzlichkeit trotz ihrer Übereinstimmung über die Prinzipien der modernen Poesie. Am deutlichsten tritt diese im gemeinsamen Kampf beider gegen Apollonios zu Tage und gegen seinen Versuch, das heroische Epos mit seinem großen Argonautengedicht zu erneuern. In der Form eines Hymnus auf die Dioskuren hat Theokrit ihm korrigierend gezeigt, wie er solchen Stoff behandelt wissen wollte.

Bucolici Graeci rec. Ud. de Wilamowitz, Oxonii 1905.

U. v. Wilamowitz Reden und Vorträge I^4 1925. 259 mit Übersetzungen von Teilen des 1., 7. und des 10. Gedichtes. Auch sie vermögen den Reiz des Originals nicht wiederzugeben. Theokrits Adonisfest (15) übersetzte Mörike, den Liebeszauber (2) Wünsch, beide in Koertes Hellenistischer Dichtung abgedruckt.

Kallimachos überragt alle hellenistischen Dichter an Eigenart, Vielseitigkeit und Reichtum der Produktion, noch mehr an Bildung, Geist und Phantasie. Bei Lebzeiten hat er sich die höchste Anerkennung errungen und galt auch später als der Klassiker hellenistischer Poesie.

212. Berühmter hellenistischer Dichter, wohl Kallimachos. Thermen-Museum, Rom. (Bernoulli, Griech. Ikonographie II Tfl. 23.)

Aber ein Zufall hat von ihm nur sechs Hymnen gerettet, und eine Reihe seiner Epigramme ist mit vielen anderen in der großen Sammlung erhalten. Neue Funde verrissener Fetzen seiner Dichtungen auf Resten antiker Papyrusbücher haben sein Bild vervollständigt.

In Kyrene, der alten Griechenkolonie an der Küste des heutigen Tripolis, als Sohn eines Offiziers Kallimachos geboren, hat er sich als armer Lehrer in einer Vorstadt Alexandreias zunächst durchschlagen müssen, hat sich dann durch Gedichte und gelehrte Arbeiten die Berufung an die große Bibliothek und die Gelehrtenakademie der Ptolemaier, das Museion, verdient: so kam er mit dem Hof in nahe Berührung. Bis an seinen Tod wußte er sich in Gunst zu erhalten. Sein Hauptwerk, die vier Bücher Aitia in elegischem Maß, auch wohl die Hekale und Epigramme scheint er schon vor und um 270 herausgegeben zu haben. 269 hat er in lyrischem Maß den Tod, vielmehr die Entrückung der Königin Arsinoë unter die Götter besungen. Als Greis hat er noch 246 die Gattin des dritten Ptolemaiers gefeiert in seinem von Catull übersetzten Gedicht auf die Locke dieser Berenike.

Kallimachos ist der modernste Mensch unter den antiken Dichtern und doch der schwerst zugängliche. Er hatte feinstes Gefühl für die metrische Form, für erlesensten sprachlichen Ausdruck, hatte geistige Beweglichkeit, Humor, Witz, Ironie. Rege Erfindungsgabe und kecke Phantasie standen ihm immer zu Gebote. Aber niemals kann er fortreißen, erheben, begeistern, niemals beglücken. Ihm fehlt Herzenswärme und innere Größe, nie hat er sich selbst vergessen in überwältigendem Gefühl, nie hat ihm ein Funke jenes göttlichen Wahnsinns in die Seele geschlagen, von dem Platon sagt, daß er allein die rechte Poesie entzünde. Zwar behauptet Kallimachos öfter zu lieben, aber seine Liebe war nur ein kleines, beunruhigend kitzelndes Flämmchen, sie sucht irgendwo einen Anhalt, oder blickt schüchtern, halb sehnsüchtig halb ärgerlich nach unerreichbaren Knaben; in keinem seiner erotischen Epigramme loht leidenschaftliches Begehren, in keinem tönt Jubel der Erfüllung. Dichtkunst und Hunger, die er als Mittel gegen die Liebe, wie er sagt, zu Hause hatte, halfen ihm leicht über die Sehnsucht hinweg. Auch aus der Natur blies ihn Gottes Odem nicht an. In seinen Dichtungen rauschen nicht Quellen, flüstern nicht Bäume, stürmen nicht Winde und Wogen. Er war Großstadtmensch, vielmehr Büchermensch. In seinen Büchern lebte er, fühlte er sich glücklich, aus ihnen sog er seine Stoffe so gut wie seinen Wortschatz, aus ihnen holte er sein Sprach- und Formgefühl, aus ihnen lernte er das Leben kennen, ehe er es zu kosten versuchte. So be-

kommt bei ihm alles, selbst seine Liebe, literarischen Beigeschmack und das Meiste 'riecht nach der Lampe'.

Ist er auch in Kyrene geboren, so war doch seine eigentliche Heimat die Bibliothek zu Alexandreia. In ihr hat er sein Leben lesend, ordnend, schreibend zugebracht und manchen Tag in die Nacht verlängert. Er hat sie katalogisiert und, da sie zum erstenmal das ganze griechische Schrifttum umfaßte, hat er mit diesem 120 Bücher starken Katalog die grundlegende Übersicht der gesamten griechischen Literatur geschaffen, eine Arbeit vieler arbeitsamer Jahre. In zahlreichen Schriften hat er die Früchte seines unermüdlichen Lesens gesammelt: Gründungsgeschichten von Städten und Inseln und ihre Umnennungen, Feste, Flüsse, Merkwürdigkeiten usw. Den Ptolemaiern verdankte die Bibliothek Gründung und Reichtum, Kallimachos die Möglichkeit, seinen Neigungen ohne Sorgen zu leben. So blickte er mit dankbarer Verehrung zu seinem Königshause auf und war ihm treu ergeben.

Das hob auch seine Poesie. Die Größe dieser Gewaltigen verlieh seinem Griffel, den er gern in ihren Dienst stellte, hie und da kühnen Schwung und steigerte seine Phantasie ins Grandiose. Aber wenn er auch aller Hofpoesie die Muster hingestellt und an Überschwänglichkeit alle übertroffen hat, so ist er doch nie der rechte Hofpoet geworden. Die demütige Verehrung des Untertanen liegt ihm fern. Er blieb immer in seiner Welt, in der er König war, blieb der überlegene Gelehrte, stolz bewußt, daß an Belesenheit, Witz und literarischer Fähigkeit niemand ihm gleich kam. Gelehrter war er in all seinen Dichtungen und wollte es sein und scheinen. Er stellte seine Gelehrsamkeit in jedem Verse zur Schau durch Anspielungen, die nicht Jeder verstand, abgelegene Worte, gelegentlich so weit hergeholt, daß er sie selbst erklären mußte, durch Häufung von seltenen Namen und unbekannten Kulten, durch Geschichten, die er aus verschollenen Büchern sich mühsam zusammengelesen hatte, sogar durch direkte Zitate alter Werke, von denen Niemand außer ihm wußte, und deren Inhalt er dann aller Poesie zum Trotz in bibliothekarischer Entdeckerfreude angab. Doch sein unstillbarer Wissensdurst war philologisch und national begrenzt. Ergründung der Natur und ihrer Bedingungen, auch die Philosophie im Sokratischen Sinne lagen ihm ebenso fern wie das flutende Leben. Von der bunten Welt Alexandriens ahnt man nichts in den Gedichten dieses Alexandriners. Es ist ihm nie eingefallen, sich Ägypten anzusehen. Es hat ihn auch nicht in die Heimat der Griechen getrieben. In seinen Aitia preist er sich glücklich, nicht über See gefahren zu sein; daß er es später getan, ist nicht erweislich. Ihn reizte nicht die Anschauung. Er gehörte zu den typischen Philologen, die ihre Augen zum Lesen vorzüglich, zum Schauen der Welt fast nie gebrauchen. Ihn interessierte mehr die Vergangenheit. Als ihn der Zufall in Alexandrien mit einem Manne vom Inselchen Ikos zusammenführt, erkundigt er sich nicht nach diesem Eiland und seinem Leben, sondern fragt nach Sagen zur Ergänzung seiner literarischen Kenntnis von Ikos. Mit solchen feingebildeten Genossen hat er, wie Gelehrte das tun, gern und oft beim Wein behaglich gesessen und seinen Witz funkeln lassen. Solche Freude hat er an dieser Fähigkeit gehabt, daß er sich allein dieser neben seiner Poesie in seiner Grabschrift rühmt (Epigr. 35).

Aber dieser unermüdliche Gelehrte war eine Persönlichkeit von scharfer Prägung und geistreicher Poet dazu. Das gibt seinen Gedichten den prickelnden Reiz. Überall tritt er ganz persönlich hervor, ob er erzählt oder urteilt, ob er scherzt oder pathetische Töne anschlägt. Er ist immer derselbe, und doch immer neu, ein höchst kompliziertes Wesen. Nicht um 'poetische Stimmung' und Gefühlserregung ist es ihm zu tun, obwohl er auch das in einem oder anderen Grabepigramm und im Trauerliede auf Arsinoë versucht und vielleicht erreicht hat, auch von psychologischer Vertiefung und Nachempfinden zarter Seelenregung weiß er nichts,

Nike von Samothrake. Paris, Louvre. Um 270.
Photo Alinari.

sondern mit Geist will er wirken, immer wieder überraschend, neckend, aufreizend, grundsätzlich alles Übliche auch im kleinsten meidend, um jeden Preis, auch um den Preis der Geschmacklosigkeit Neues, nie Gesagtes, nie Gedachtes spitzfindig und grillig erfindend.

Die bizarrsten Ideen ergrübelt er sich, läßt eine Insel spazieren fahren, das Baby Artemis auf Papa Zeus' Schoß um ewige Jungfernschaft bitten, läßt eine Locke reden, sogar den ungeborenen Apoll der eigenen Mutter aus ihrem Leibe prophezeiend den Weg weisen. Um ja nicht in den hergebrachten geschraubten Stil zu verfallen, mischt er recht alltägliche Züge ein oder führt seine Helden in ärmliche Umgebung. Bald redet er den Leser an, bald Personen, von denen er erzählt, bald sich selber, er unterbricht sich, behält den Schluß einer Erzählung 'im Sack, um nicht langweilig zu werden', bald fügt er gar nicht Hingehöriges ein. Unterhalten will er in seinen Gedichten, als wenn er in geistreicher, gebildeter Gesellschaft plaudert. Lange Geschichten sind da vom Übel. Für sie hat solch Kreis nicht die Sammlung, die Vertiefung. Buntheit ist Stilprinzip. Wie im angeregten Gespräch, das lebhaft von einem zum anderen springt ohne immer das erste zu Ende zu führen, bringt er Vielerlei, lose verbunden durch leichte Fäden in seinen Aitia so gut wie in seinem kleinen Theseusepos Hekale, sogar in seinen Hymnen. Das entspricht dem nervösen Wesen dieser aufgeregten Zeit in den Großstädten. Es entspricht aber auch der läßlichen jonischen Unterhaltungsliteratur, die in Herodots Geschichtsbuch ihre klassische Darstellung gefunden hatte. In bewußtem Gegensatz gegen die große durchgehende Linie, den klaren Aufbau und strenge Gliederung der hohen, zumal der attischen Kunst hat Kallimachos an jene jonische Art angeknüpft. Man kann sagen, Kallimachos kokettiert dauernd. Aber er kokettiert geistreich. Sein Selbstbewußtsein sichert ihm immer die Überlegenheit. Wie seine Phantasie nimmt es gelegentlich groteske Form an. Hatte der blinde Sänger des 'Homerischen' Apollonhymnus die delischen Chormädchen als Gegenleistung für seine Bewunderung um ihre Empfehlung gebeten, so ließ Kallimachos sich vom Götterkönig Zeus am Schluß seiner Aitia und von Apollon im II. Hymnus höchstselbst die Richtigkeit seines Programms und das Gelingen seiner Leistung bezeugen. Dem entsprach die Empfindlichkeit gegen mangelnde Anerkennung und die Bitterkeit seiner Polemik gegen Feinde. Am Schluß des Apollonhymnus bemüht er diesen Gott, um recht ungöttlich mit einem Fußtritt den Neid von hinnen zum Tadel zu jagen. Sogar ein eigenes Haßgedicht, die Ibis, hat er gemacht.

In hergebrachten Formen hat Kallimachos gedichtet, vielfach wechselnd, alle gleich meisterhaft beherrschend und verfeinernd: Epigramm, Epos, Elegie, Hymnus, Lied. Dennoch schuf er eine neue Art von feinst geschliffener Poesie, aus seiner nervös erregten, geistreichen Persönlichkeit heraus, deshalb einzig und unnachahmlich.

Ein rechtes Programmgedicht hat Kallimachos in seinem kleinen Epos H e k a l e hingestellt. Hier wollte er zeigen, wie Heldensage im Gegensatz zum üblichen Pathos und dem abgeleierten Homerischen Stil der großen Epik neu und anziehend behandelt werden könne. Er wählte dazu des Theseus Kampf gegen den marathonischen Stier. Doch scheint er diesen kurz abgemacht zu haben. Wie schon der Titel andeutet, hat er vielmehr Hekale, ein alt arm Weibchen, in den Mittelpunkt gestellt. Sie hat, so erzählt er, den Theseus, der auf seinem Wege bei ihr eingekehrt, freundlich aufgenommen und mit ihrem bißchen Armut gastlich und mütterlich bewirtet. Eingefügt hat er eine lange Unterhaltung der Alten mit einer anderen: die eine berichtete von einem Vogelgespräch, wie die Krähe attische Geschichten von Erichthonios und den Töchtern des Kekrops erzählt und wie Athene voll Zorn die Krähe mit Pech übergossen habe. Den Zusammenhang lassen die dürftigen Bruchstücke nicht recht erkennen. Die überraschende

Wirkung des Gedichts auf die Zeitgenossen wird man nicht hoch genug anschlagen. Daß es Nachfolge gefunden hat, ist auch aus unserer ärmlichen Überlieferung noch zu ersehen. Es war in der Tat ein genialer Wurf, einen viel gefeierten, Jedem in Idealgestalt gegenwärtigen Heroen realistisch in alltägliche, sogar ärmliche Umgebung zu versetzen und neben ein altes Mütterchen zu stellen. Die Stimmung dieses Bildes glaubt man in Ovids berühmter Schilderung des armen alten Ehepaares Philemon und Baukis zu spüren, das den Zeus bewirtet. Auch das künstliche Einschlingen anderer Sagen durch Wiedererzählung von Erzählungen hat viel Anklang gefunden. Nikander und Ovid in ihren 'Verwandlungen' haben mit Virtuosität das Gleiche geübt.

Kallimachos' berühmtestes Werk waren seine Aitia in 4 Büchern. Ein ganz eigenartiges Gedicht. In elegischem Maß hat er da Kulte und Festbräuche zusammengetragen und ihre Entstehung durch seltsame Geschichten von Heroen und Menschen erzählt, daher der Titel 'Ursachen'. Erst jüngst haben wir durch Papyrusfunde eine Vorstellung von ihrer Anlage und ihrer Art bekommen. Zu Anfang hatte der Dichter von seinem Traum berichtet, der ihn auf den Helikon trug, wo einst die Musen dem Hesiod bei seiner Herde den Auftrag gaben, das Geschlecht der Götter zu besingen. Im erhaltenen Schluß des Werkes bestätigt Zeus dem Dichter, daß er den Weg Hesiods mit Erfolg gewandelt sei. Recht klar wird freilich nicht, worin der Anschluß an Hesiod eigentlich lag. Ebenso bleibt unklar die Verknüpfung der vielen bunten Geschichten, nur das ist sicher, daß sie irgendwie locker verbunden waren und daß der Dichter in geistreicher Weise die Erzählungen mannigfaltig gestaltet hatte. Läßt er sich einmal von einem Fremden beim Symposion erzählen, so hat er eine Heraklesgeschichte in der Form der Anrede an den Heros vorgetragen: wie er auf Rhodos für sein fußkrankes hungerndes Söhnchen Hyllos einen pflügenden Bauern bescheiden um einen Bissen angegangen, von dem höhnisch abgewiesen, ihm den Stier ausspannt und unbekümmert um dessen Schimpfereien aufgefressen hat; weshalb die Linder ihm fürder einen Stier unter Schimpf- und Spottreden opfern. Die Novelle von Akontios und Kydippe hat er dagegen direkt erzählt. Was aber an ihrer Wiedergabe bei Ovid und Aristainetos entzückt, die zarte Liebesgeschichte hat Kallimachos nicht zur Entfaltung gebracht. Den allein erhaltenen Schluß beschwert er durch Einflechten eines sonderbaren Vorhochzeitsbrauches, von Genealogien und Priesterpflichten, um schließlich mit Behagen seine Quelle zu zitieren und den Inhalt dieser von ihm hervorgezogenen koischen Chronik des Xenomedes zu skizzieren. Ein anderes Stück läßt er sich von einem Gastfreunde erzählen, mit dem ihn der Zufall bei einem Symposion in Alexandreia zusammengeführt habe, bei welcher Gelegenheit er den Gastgeber Pollis preist, der mit Liebe seine heimischen attischen Feste auch dort noch feierte.

In Hinkjamben ließ Kallimachos den 'Erfinder' dieses Verses, den wiedererstandenen Hipponax jedenfalls zu Anfang selber reden. Kenntlich sind breite Erzählungen von den Sieben Weisen, deren Jeder dem Anderen einen dem Weisesten geweihten Becher zuwendet, und vom Wettstreit des Lorbeers und des Ölbaums. Ein buntes Gewirk volkstümlicher Fabeln, uns schwer genießbar.

Um so glänzender sind seine Epigramme. Geschliffenste Form, prägnante Kürze, hell herausspringende Pointe zeichnen sie aus. Im Gegensatz zu seinen übrigen Dichtungen überrascht die Klarheit und Einfachheit der Sprache, das Fehlen der Gelehrsamkeit. Meist sind sie in elegischen Distichen abgefaßt von zwei bis sechs Versen, selten mehr, einige auch in lyrischen Maßen. Er hat wohl auf Bestellung auch wirkliche Aufschriften für Weihgeschenke und Grabmäler geliefert. Einige waren als solche nur gedacht wie auf das Gedicht des Arat. Denn

längst schon war das Epigramm zur literarischen Form geworden und so hat er es in Anlehnung an Asklepiades für Liebe, Symposienscherze, als Stimmungsausdruck, auch für literarische Urteile verwendet. Ein Muster seiner geistreichen Eleganz, zugleich eine Selbstcharakteristik mit polemischer Spitze und überraschender erotischer Schlußpointe ist das folgende. 'Ich hasse das übliche triviale kyklische Heldenepos, die Allerweltspromenade, den Jungen, der sich von Allen lieben läßt, den Trunk aus der Wasserleitung, kurz alles Gemeine. Lysanias, du bist wahrlich schön, so schön — aber ehe ichs gesagt, tönt ein Echo: 'hat schon'.

ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ
χαίρω τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει,
μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης
πίνω · σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.
Λυσανίη, σὺ δὲ ναιχὶ καλὸς καλὸς — ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν
τοῦτο σαφῶς, 'Ηχώ φησί τις ' ,ἄλλος ἔχει'.

Einem bukolischen Dichter zur Erinnerung hat er aus dessen Vorstellungskreis heraus ein als Grabschrift gedachtes Epigramm, in dem lyrische Klänge imitierenden Stil Theokrits gemacht: 'Den Ziegenhirten Astakides von Kreta raubte eine Nymphe aus dem Gebirge und heilig ist er jetzt. Nicht mehr den Daphnis unter Diktäischen Eichen, ihr Hirten, den Astakides wollen wir immer besingen.'

Ἀστακίδην τὸν Κρῆτα τὸν αἰπόλον ἥρπασε Νύμφη
ἐξ ὄρεος, καὶ νῦν ἱερὸς Ἀστακίδης.
οὐκέτι Δικταίησιν ὑπὸ δρυσίν, οὐκέτι Δάφνιν,
ποιμένες, Ἀστακίδην δ'αἰὲν ἀεισόμεθα.

Die 6 erhaltenen Hymnen hat Kallimachos nicht für bestimmte Feste, nicht für kultischen Gebrauch gedichtet, wie die homerischen und orphischen es waren. Es sind Gedichte, die ihren Zweck in sich selbst tragen: l'art pour l'art. Für das Volk unverständlich, nur kleinem Kreise Höchstgebildeter genießbar, voll von Anspielungen, Gelehrsamkeit, Ironie, Überraschungen und Scherzen. Programmgedichte des neuen Stils. An dem allein sicher auf 269—265 datierten Hymnus auf Delos wird das augenscheinlich durch Vergleichung mit dem homerischen Apollonhymnus. Kallimachos wollte zeigen, wie auch solche abgeleierten Themen — die Geburt Apollons — neu und den hochgeschraubten modernen Anforderungen gemäß behandelt werden können. Im Deloshymnus fordert er den Vergleich heraus. Es läge nahe, ihn deshalb für den ältesten seiner Hymnen zu halten. In den anderen bewegt er sich freier. Hält er in den Hymnen auf Zeus und Artemis die Form des Preisgedichtes auf die Gottheit noch fest, so sind seine Hymnen auf Apollon, Demeter und Pallas eingekleidet in lebhaft geschilderte Bilder, durch die der Dichter uns hineinversetzt in eine vor dem Heiligtum versammelte Menge, die gespannt die heilige Handlung erwartet, um ihr währenddem von der Gottheit zu erzählen. Im Pallashymnus hat er sogar statt des althergebrachten epischen Hexameters das elegische Distichon gewählt. Das sind keine Hymnen mehr. Man könnte sie in gewissem Sinne mit dem zweiten Teil von Theokrits Adoniazusen vergleichen, in denen wir mit den Weibern die festliche Zurüstung bestaunen und dann einen Hymnus auf Adonis hören.

Kallimachos' Eigenart tritt am deutlichsten hervor, stellt man seinen Deloshymnus wie er wollte neben den homerischen auf Apollon. Der blinde Chier, wie sich der Homeride 172 selbst bezeichnet, beginnt ohne Umschweife: 'gedenken will ich und nicht vergessen Apoll, den Ferntreffenden', und er zeichnet das Bild einer olympischen Götterversammlung, die sich ehrfürchtig beim Eintritt dieses Gottes erhebt; dann fragt

er, wie er ihn besingen soll: 'oder etwa wie Leto ihn gebar?' Dieser Sänger steht in Delos am Apollotempel vor der Festversammlung (148—176). Kallimachos weist solche Vorstellung mit den ersten Worten ab: 'mein Herz, wann wirst du Delos besingen?' Sie stellen sein Gedicht beziehungslos hin; es will nur als Kunstwerk betrachtet sein. Dann begründet er sein Thema: Delos ist vor allen Inseln sangeswürdig, da es Apoll, den Herrn der Gesänge, gepflegt und zuerst als Gott gepriesen, ihr Lob ist dem Gotte Freude; ist sie die kleinste und ärmste, ist sie doch hoch geehrt am Hofe des Okeanos und der Tethys trotz der großen Inseln. 'Was ist dir lieb zu hören? oder wie der Erderschütterer Inseln schuf, indem er mit dem Dreizack Felsstücke absprengte, die anderen verwurzelte, dich aber treiben ließ im Meer, so daß Schiffe, die dich auf der Fahrt von Troizen nach Korinth gesichtet, dich auf der Rückfahrt nicht mehr fanden, dich, Asterie genannt, bis Apollon auf dir geboren wurde, du fest wurdest und fortan Delos hießest *οὕνεκεν οὐκέτ' ἄδηλος ἐπέπλεες*. — Die Abweichung vom homerischen Hymnus ist durch die Umstellung des Themas von Apoll auf Delos bedingt, aber die Anlehnung doch deutlich: stellt jener die Herrlichkeit Apolls voran, so Kallimachos die Dürftigkeit des armen Eilands, das trotzdem wie Apoll im Götterkreis unter den Inseln erste Ehren genießt — man denkt unwillkürlich an Hofzeremoniell — deutlich auch in der Anrede und Frage mit dem unvermittelten 'oder wie?'

213. Poseidonstatuette. III. Jahrh. Bronze der Sammlung Loeb in München. (Nach Sieveking Br. d. S. L. (1913) Tfl. 17.)

Weiter berichtet Kallimachos, wie der blinde Chier Apolls Geburt. Dieser zählt in einem Atem eine lange Reihe von Orten auf, um dann kurz zu sagen: sie alle wollten ängstlich die schwangere Leto nicht aufnehmen, bis sie nach Delos kam und ihr versprach, es werde ihr Sohn Apoll daselbst einen Tempel gründen. Delos aber fürchtet, der Gott werde, sobald er geboren, sie, die ärmliche, mit seinen Füßen in's Meer stoßen, daß nur Polypen und Robben auf ihr wohnen, und läßt sich deshalb von Leto den schwersten

Eid leisten, daß Apoll sie vor allen ehren werde. Da freut sich Delos. Aber neun Tage dauern Letos Geburtswehen — trotz des Beistandes aller Göttinnen, denn Hera — jetzt erst erfahren wir's — hält die Geburtsgöttin eifersüchtig zürnend fern. Da senden sie Iris, die Eileithyia heimlich holt. Von Hera hören wir weiter nichts. Nun gebiert Leto. Die Göttinnen frohlocken und baden den Kleinen. Von Themis mit Ambrosia gespeist wächst er schnell auf und fordert Kitharis und Bogen. Delos strotzt ganz und gar von Gold vor Freude.

Kallimachos hatte am Aufbau dieser Erzählung und manchen Einzelheiten viel auszusetzen. Ihm erschien zunächst die einfache Aufzählung der Stätten, die Leto abweisen, zu unkünstlerisch, und er fand nicht richtig, daß die Begründung dafür, Heras Zorn zunächst als bekannt vorausgesetzt, nur bei der Geburt und dann nicht wieder erwähnt werde. So führt er dies Motiv denn sogleich geschickt ein, nachdem er die Verwurzelung und Umnennung der Insel von Asterie zu Delos erwähnt hat: 'du fürchtetest dich auch nicht vor der grollenden Hera, die der Leto vor allen Geliebten des Zeus gram war.' Nun erzählt er, wie Hera Ares in Thrakien, Iris auf Chios als Posten aufgestellt habe. Und in Handlung setzt er den Katalog des homerischen Hymnus um: bei Letos Nahen fliehen alle Länder, Berge, Flüsse aus Furcht vor Hera. Er malt drei Momente aus. Auf Letos klägliche Bitten will endlich der Peneios ihr in seinen Fluten eine Stätte gewähren dem Ares zum Trotz. Der erhebt sich sogleich drohend von seinem thrakischen Wächtersitz, schlägt an seinen Schild, daß Ossa und Pindos erbeben — wie Homer dem Olymp erbeben ließ unter dem Nicken des Zeus — da verzichtet Leto edelmütig und wandert weiter über die Inseln hin bis Kos. Doch auch da darf sie nicht gebären. Endlich bietet sich ihr das schwimmende Eiland Asterie-Delos an ohne Furcht und ohne Bedingung. Als Leto dort kreist, bringt Iris der Hera in langer Rede die Kunde. Ihre Entrüstung über die Kebsen des Zeus, die wie Seehunde auf Klippen gebären, geht schließlich in Verzeihung gegen Asterie aus, weil sie (plötzlich wird die Insel als Person gefaßt) allein Zeus' Werbung einst abgewiesen, was Kallimachos schon zu Anfang des Gedichts nebenher angedeutet hatte. Nun singen Schwäne das heilige Lied der Eileithyia: da gebiert Leto. Der Hera Zorn wird von Zeus gelöscht. Alles in Delos wird golden. Delos selbst nimmt den eben Geborenen auf und nährt ihn, rühmt sich des Gottes, nun nicht mehr eine irrende Insel. — Es ist hübsch, wie Kallimachos die Andeutungen des homerischen Hymnus zu spannender Erzählung erweitert und wie er sie geschlossen und dramatisch gestaltet hat: die grollende Hera am Anfang, ihre Verzeihung am Schluß; ihre lauernden Wächter, die beide in Aktion treten; eingerahmt von diesen Szenen die lange Irrfahrt der schwangeren Göttin; ihre Abweisungen durch die Feigen neben Peneios' Tapferkeit, Letos Edelmut trotz ihrer Not gegenüber Heras Grausamkeit, alles fein erfundene und eindrückliche Züge. Das hätte sich in hohem Stil schön darstellen lassen. Aber gerade dies hat Kallimachos nicht gewollt. Er stimmt nicht nur den Ton gelegentlich tief herab: so wenn er die Hera bei Iris' Botschaft recht ungöttlich schimpfen und die Götterbotin sich vor Ohrfeigen fürchten und wie einen Jagdhund mit steifen Ohren unter die Stufen ihres Thrones kauern läßt. Es klingt sogar wie Spott, wenn er Landschaften und Berge 'fliehen' läßt und dann gar noch die Möglichkeit, sie als Personen aufzufassen, ausschließt: 'es flieht die ganze Pelopeis, die am Isthmos sich anlehnt.' Überall steckt er Gelehrsamkeit dazwischen, sogar bei Schilderung der Geburt: Schwäne kreisten von Paktolos kommend sieben Mal um Delos, weshalb Apoll später so viel Saiten auf die Lyra spannte, wie oft die Schwäne bei seiner Geburt gesungen. Er macht überraschende Seitensprünge, die Eschennymphe fürchtet für ihren Baum, als der Helikon sich schüttelt; da fragt er wie ein vorwitziger Schulbube den Lehrer, seine Musen selber, die Homeriden nur an feierlichsten Stellen anrufen, ob wirklich die Bäume und ihre Nymphen zugleich geboren würden, und sie antworten. Als Leto von Böotien abgewiesen ist, wird die Bestrafung der Niobe prophezeit. Wer prophezeit? Der noch nicht geborene Apoll im Mutterleibe! Und das bringt Kallimachos ernsthaft und trocken vor, als wäre es eine selbstverständliche Sache. Noch einmal läßt er den ungeborenen Gott reden: er verhindert seine Mutter, ihn in Kos zu gebären, weil nach Schicksalschluß diesem Orte ein anderer Gott bestimmt ist — Ptolemaios Philadelphos, der einst mit ihm gemeinsam die Kelten bekriegen würde (er ließ einen meuternden keltischen Söldnerhaufen hinterlistig verbrennen). Da hat Kallimachos im Bestreben neue Wege zu gehen, sich zu unerreichter Geschmacklosigkeit verstiegen. Schließlich redet der ungeborene Apoll noch gar den König selbst an: 'Ptolemaios, das künde ich dir, du wirst später alle Tage den Seher preisen, der jetzt noch im Leibe der Mutter.' Dann läßt er den frühreifen Propheten seine Mutter auf das noch schwimmende Eiland Asterie-Delos hinweisen. 'Da liefen die Inseln im Meere weg, du aber, Asterie, kamst gerade von Euboia her, um die Kykladen zu besehen' und Asterie bietet sich der Leto an. Man meint um den Mund des Dichters das ironische Lächeln spielen zu sehen, wie er das in ernstem Tone vorträgt. Spielend verspottet er wieder die Manier zu personifizieren, um sie dann selber sogleich auf Delos anzuwenden: 'du nahmst das Kind an den Busen und es zog die süße Brustwarze', wie er den ganzen Hymnus Delos als Person zugleich und als Insel behandelt. Überall

214. Gallierkopf von Gize in Aigypten. Marmor nach 270.
(Monuments Piot XVIII Tfl. 7.)

schulmeistert er versteckt den Dichter des homerischen Hymnus, indem er zeigt, wie er es nach seiner Meinung eigentlich hätte machen müssen, in der ganzen Anlage der Erzählung wie in Einzelheiten. Sehr fein bei Einführung der Eileithyia. Die homerische Erzählung, daß Iris sie auf Geheiß der Leto beistehenden Göttinnen heimlich vor Hera herbeiholt, schien ihm lächerlich naiv. Er ersetzt das durch eine wahrhaft künstlerische Erfindung: Schwäne singen um Delos kreisend 'das heilige Lied der Eileithia'. Dagegen ist es grob, wie er die einfache homerische Wendung 'es strotzte Delos von Gold vor Freude über Apolls Geburt' übertrumpft mit rasselnden Anaphern: 'golden wurden da deine Gründe, Delos, von Gold floß den ganzen Tag der runde See, golden blühte der Sproß des Ölbaums, von Gold strömte über der Inachos.' Am Schluß erzählt Kallimachos von Ehrungen, die Delos erfährt, Gesandtschaft der Hyperboreer und Festliedern, mit Gelehrsamkeit gespickt, und zuletzt bringt er absichtlich stillos noch einen Brauch an, den er wohl aus irgendeinem abgelegenen Buch aufgelesen hat: vor der Abfahrt von Delos peitschen und umkreisen die Schiffer einen Altar und beißen in den heiligen Ölbaum, was die delische Nymphe dem Apollo zum Spaß erfunden habe.

Wünscht Kallimachos auch, daß man seinen Deloshymnus mit dem homerischen vergleicht, so verfolgt er doch ganz andere Ziele. Zu Delos, Apoll und zur heiligen Legende seiner Geburt hat er so wenig innere Beziehung wie zu den anderen Göttern, auf die er Hymnen macht, oder zu den Heldensagen oder Märchen und Novellen, die er bearbeitet. Alle diese Stoffe gelten ihm gleich, ihm kommt es nur auf die Gestaltung an, daneben noch gelegentlich auf Huldigung seiner Könige, die er öfter unvermutet und nicht immer geschmackvoll anzubringen weiß. Weihevolle Stimmung will er jedenfalls im Deloshymnus nicht aufkommen lassen, nirgends ist es ihm ernst, ausgenommen beim Preis seines Königs. Keine Spur von selbstvergessener Hingabe an sein Thema. Sich selbst, seine raffinierte Kunst und seine Gelehrsamkeit stellt er überall zur Schau. Er kokettiert eben auch hier.

Barock kann man diese Poesie nicht eigentlich nennen, jedenfalls nicht in dem Sinne, wie heute von der grandios pathetischen Kunst des Barock gesprochen wird. Mit ihr könnte man immerhin etwa seinen Pallashymnus vergleichen, der an einheitlichem Eindruck der gelungenste ist. Da hat er wenigstens die Erregtheit und den Pomp des Barock und etwas von seinem Schwung. Es flimmert dies Gedicht am Anfang und Schluß von prächtigen Klangfiguren, die Erzählung des Mittelteils hebt sie durch ihren ruhigeren Ton wirkungsvoll hervor. Nicht mit dem hier angewandten elegischen Maß hängt das zusammen; tönen doch auch die hexametrischen Hymnen oft in Klangschönheit bis auf den delischen, der solche Mittel sehr sparsam verwendet, besonders die auf Apollon und Demeter, die dieselbe Anlage wie das Pallasbad haben. Kallimachos wollte durch ins Ohr fallende Klänge im Hörer wohl lyrische Stimmung hervorrufen, wie Theokrit das mit feinster Kunst geübt hat.

Im Pallashymnus stellt uns Kallimachos mitten hinein in eine heilige Handlung an den Tempel der Athene zu Argos. Dort wurde nach alter Sitte an einem ihrer Feste ihr Bild feierlich hinausgeführt und im Flusse gebadet. Dem Dichter aber ist es die Göttin selber, die ihrem Volke erscheint. Schon hört er ihre heiligen Rosse stampfen, gleich wird sie kommen. So ruft er die zum Badedienst der Göttin bestimmten Mädchen heraus aus dem Tempel. Erst freilich wird Athene ihre Rosse striegeln, nie wusch sie eher ihre mächtigen Arme, nicht einmal als sie blutbespritzt aus dem Gigantenkampf kam. 'Kommt ihr Achäerinnen, nicht Öle bringt noch Salben — schon hör' ich ihre Achsen knirschen — nicht Öle, ihr Bademädchen, nicht Salben für Pallas — denn Athene liebt nicht künstliche Creme — auch keinen Spiegel. Stets ist schön das Antlitz der Göttin. Nicht einmal als Paris auf dem Ida den Schönheitstreit entschied, hat sie in einen Spiegel gesehen noch in das klare Wasser des Simoeis. Auch Hera nicht. Kypris nur nahm das spiegelnde Erz und oft ordnete sie dieselbe Locke zweimal um. Doch Athene rannte hundertzwanzigmal durch die Rennbahn, wie am Eurotas die Dioskuren, und rieb sich ein mit dem Saft ihres Ölbaumes. Da überlief sie, ihr Mädchen, eine Röte, wie sie die Rose hat oder das Fleisch des Granatapfels. Deshalb bringt auch jetzt nur Männeröl, mit dem Kastor, mit dem auch Herakles sich salbt, und goldenen Kamm, mit dem sie die glänzende Locke strähle.' Ein zweites und drittes Mal ruft der Dichter Athene. Jeden warnt er, heute im Inachos zu baden, der mit Gold und Blumen seine Fluten für Athene zum Bade mischt: Niemand darf die Göttin nackt erschauen. Und nun erzählt er, wie Teiresias als Jüngling durch unglücklichen Zufall auf der Jagd Athene im Bade gesehen und das mit seinem Augenlicht gebüßt habe. 'Aber jetzt kommt wirklich Athene! nun empfangt sie, ihr Mädchen! Sei uns gegrüßt, du Göttin!'

Die pathetische Erregtheit des Gedichtes zu vergegenwärtigen, setze ich den Anfang her:

ὅσσαι λωτροχόοι τῆς Παλλάδος, ἔξιτε πᾶσαι
ἔξιτε· τᾶν ἵππων ἄρτι φρυασσομενᾶν
τᾶν ἱερᾶν ἐσάκουσα, καὶ ἁ θεὸς εὔτυκος ἕρπειν.
σοῦσθέ νυν, ὦ ξανθαὶ σοῦσθε Πελασγιάδες!

In jedem Distichon eine Anapher, künstlich verteilt, hier auf Ende des Hexameters und Anfang des Pentameters dicht hintereinander, dort allein im Pentameter am Anfang und hinter der Cäsur; da trennt die Wiederholung des *σοῦσθε* die Anrede *ὦ ξανθαὶ Πελασγιάδες* und macht dadurch das Allegro zum atemlosen Presto.

Vor allem aber dürfen mit der schwungvollen und doch überaus berechneten Kunst des Barock Kallimachos Gedichte auf die Königinnen Arsinoë und Berenike verglichen werden, unerreichte Muster pompöser höfischer Dichtung. Auf den Tod der Arsinoë 270, der Schwester-Gemahlin des zweiten Ptolemaios, hat er in lyrischem Versmaß ein Lied grandiosen Wurfes gemacht, von dem wenigstens ein Stück durch glücklichen Papyrusfund bekannt geworden ist: Nicht gestorben ist die Königin, sie ist entrückt, am Monde vorbei stieg ihre Seele auf unter den Sternenwagen. Warum ist unser Licht erloschen? klagt das Volk. Dann führt uns der Dichter unter die Götter. Philōtera, die einige Jahre früher verstorbene jungfräuliche Schwester Arsinoës, kommt unkundig des Geschehenen zu Hephaistos' Gattin Charis, von Rauchsäulen, die aus ihrer Heimat aufsteigen, geängstigt und bittet sie vom Gipfel des Athos auszuschauen. Sie tut es und bringt nun der Ahnungslosen den Tod der Schwester bei.

Das andere Gedicht ist durch Catulls (66) Übersetzung gerettet. Als Greis hat es Kallimachos etwa 247 der jungen Gattin des dritten Ptolemaiers Berenike gewidmet. Eine jovial barocke Idee: Berenikes Locke spricht, aber nicht eine auf ihrem Haupt, sondern jene, die von der Königin auf dem Altar der Aphrodite Zephyritis für die glückliche Heimkehr des Gemahls aus dem syrischen Kriege geweiht, von deren heiligem Vogel entführt und unter die Sterne versetzt, soeben vom Hofastronomen Konon entdeckt war. Sie kennt natürlich alles, was die hohe Dame erlebt und gefühlt hat, und darf zu ihr vertraulich neckisch reden auch hoch vom Himmel herab. Aber so erhaben ihr Platz unter den Füßen der Götter ist, sie sehnt sich zurück: 'stürze das Firmament zusammen, auf daß ich nur wieder bei meiner Königin sei!'

U. v. Wilamowitz: Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos, I—II, Berlin 1924. Calli-

machi hymni et epigrammata ed. U. v. Wilamowitz, [1]1882, [4]1924. Callimachi Fragmenta nuper reperta ed. Rud. Pfeiffer, editio maior, Bonn 1923. Die früher bekannten in O. Schneiders Callimachea, II, Leipzig 1870—3. Hymnus an Demeter und Locke der Berenike erläutert und übersetzt von U. v. Wilamowitz, Reden und Vorträge, I[4] 1925, 197, 229, der Kydippe von H. v. Arnim, Internationale Wochenschrift 1910.

215. Cameo Gonzaga in Petersburg. Griechisch-aigyptische Arbeit von Anfang des III. Jahrh. (Ptolemaios II. und Arsinoe.) (Nach Furtwängler, Antike Gemmen.)

Noch einen vierten Klassiker hellenistischer Dichtung hat dasselbe Zeitalter in Apollonios hervorgebracht. Wie Arat, Theokrit, Kallimachos ist auch er ein Grieche der Diaspora, geboren in Alexandreia. Als Gelehrter in seiner Vaterstadt geschätzt, wurde er Erzieher des Thronfolgers, der als Ptolemaios III. Euergetes 247/6 den Thron bestieg, wohl etwa um 270. Damals wird er auch Vorsteher der königlichen Bibliothek geworden sein. Was ihn aus diesen Stellungen und seiner Heimat vertrieb ist ungewiß. Er ging nach Rhodos, wo er ehrenvoll aufgenommen wurde und das Bürgerrecht erhielt. Kallimachos, sein Lehrer, soll sich mit ihm verfeindet und gegen ihn ein Spottgedicht Ibis gedichtet haben.

Apollonios hat in seinen umfänglichen Argonautika das Muster für das Epos folgenden Geschlechtern gegeben. Durch Vergils Vermittlung, der seine Aeneis nach diesem Vorbilde schuf, hat er einen unübersehbaren Einfluß ausgeübt. Sein Werk war ein Wagnis, weil er den Führern der neuen Richtung zum Trotz es unternahm, einen heroischen Stoff als solchen darzustellen und in großem Ausmaße zu behandeln. Aber wenn er auch nicht die Helden wie Kallimachos in die Enge ärmlicher Alltäglichkeit hinabdrückte, so fand er doch trotz unvermeidlicher Anlehnung an Homer einen neuen Stil. Am stärksten hat er dadurch gewirkt, daß er dem Zuge seiner Zeit folgend das Liebesmotiv in das Epos einführte und es mit hoher Kunst psychologisch fein ausgestaltete.

Apollonios stellte sich eine andere Aufgabe als Homer. Hat dieser den Odysseus und sein Schicksal besungen, so vermeidet er das entsprechende Thema: Jason und seine Taten, sondern 'den Ruhm der Männer, die das goldene Vließ zu holen auf der Argo hinausfuhren' will er künden. So lehnt er von vornherein die Konzentration auf einen Helden und damit die Geschlossenheit seines Gedichtes ab. Vielerlei will er erzählen von den einzelnen Helden, was sie erlebt haben an Abenteuern, wie und auf welchen Wegen sie ihr Schiff ins Land des Aietes getrieben haben. Dies ist aber nur das Thema der ersten Hälfte seines Epos. Im dritten Buch hebt er unter Anrufung der Erato, der Muse der Liebe, von neuem an, um zu erzählen, 'wie Jason das goldene Vließ durch Medeas Liebe gewann'. Das ist ein geschlossener Ring. Es hätte ein Gedicht für sich werden können, ist es auch fast geworden. Fast. Denn der Dichter knüpft an das Vorhergehende an und im vierten Buch erst schürzt er die Fäden, die er im dritten einander zugeführt hat, zum Knoten. Erst da faßt Medea den Entschluß, sich dem Jason hinzugeben und mit ihm zu entfliehen. Auch dies letzte Buch hat Apollonios durch

neue Anrufung der Muse abgeteilt. Aber es gibt mehr als die Ankündigung der ersten Verse vermuten läßt: nicht nur Medeas Drangsal und Entschluß, es erzählt auch die Verfolgung durch die Kolcher, die Ermordung ihres Bruders, die Fahrt der Argo durch die Donau, den Po und die Rhone — das war nicht phantastischer Poetentraum, sondern auf Grund damaliger geographischer Vorstellungen gelehrte Erfindung — Landung bei Kirke, die sie vom Mordblute entsühnt, Fahrt nach Korkyra zu den Phaiaken, wo Medea durch feierliche Eheschließung mit Jason der letzten Gefahr der Auslieferung an die verfolgenden Kolcher entzogen wird, Irrfahrt nach Libyen und dortige Abenteuer, die das Paar nicht angehen, Landung in Kreta und schließlich die Heimkehr. Diese selbst, den Empfang der Helden, Ablieferung des Vließes, das alles erzählt der Dichter nicht mehr, er bricht ab mit einem Gruß 'an der seligen Heroen Geschlecht': 'ich bin jetzt am Ende eurer Mühen.'

So hat Apollonios im bewußten Gegensatz zur konzentrierten Einheldenkomposition Homers eine bunte Reihe von Geschichten erzählt, lose genug verknüpft durch die Teilnahme ihrer Träger an der Argofahrt. Man macht ihm das mit Unrecht zum Vorwurf. Er wollte es nicht anders. Das zeigt die ganze Anlage. Bewußt hat er die einzelnen Abenteuer zu geschlossenen Bildern abgerundet. Das dritte Buch macht das deutlich. Aber ebenso abgerundet ist das Bild des Aufenthalts der Argonauten in Lemnos bei männerlosen Weibern und Hypsipyles Liebe zu Jason, die Geschichte von Hylas, den die Quellnymphe hinabzieht und Herakles vergeblich sucht und darüber den Anschluß an die Weiterfahrt verpaßt, die Überwindung des frechen Bebrykers Amykos im Faustkampf durch Polydeukes, die Befreiung des Phineus von der Harpyienplage, die hinterlistige Ermordung des Apsyrtos, das libysche Abenteuer, die Überwindung des Kreters Talos durch Medea. Wie leicht aus jeder einzelnen Geschichte ein für sich stehendes Gedicht gemacht werden konnte, hat Theokrit an Hylas und an Amykos in polemischer Absicht gezeigt. Apollonios hat dieser anspruchsvoll bescheidenen Beschränkung ein großes Werk gegenübergestellt, indem er nicht anders als Kallimachos, der einzelne Geschichten zu seinen vier Büchern Aitia verband, die Abenteuer der Argonauten aneinander reihte: durch bunte Abwechslung wollte er unterhalten. Noch bunter hat er sein Werk gemacht durch häufige Hinweise auf Kulte und Bräuche, die 'heute noch' geübt werden, durch Andeutung mehr als Erzählung von Sagen z. B. gelegentlich der Beschreibung des bestickten Mantels des Jason (I 722—767), der Geschichte des köstlichen Peplos, mit dem Apsyrtos in die Falle gelockt wird (IV 423—434), der Erwähnung der Etesienwinde (II 500—527).

So reich an Abwechslung wie die Stoffe ist auch die Darstellung. Knappe Kürze wechselt mit 'epischer Breite'. Bald erzählt der Dichter, bald schildert er, bald läßt er Andere Vergangenes erzählen und Künftiges prophezeien, bald gibt er dramatische Zwiegespräche und Monologe. Gelegentlich unterbricht er sich mit einem Ausruf, redet auch in erster Person nicht nur zu Anfang der einzelnen Teile, und am Schluß spricht er den Wunsch aus, daß 'diese Sänge Jahr für Jahr den Menschen süßer zu singen sein mögen'.

Dennoch ist Apollonios dies Vielfache durch klug verteilte Verbindungsfäden zusammenzuhalten bedacht gewesen. Einen großen Teil des letzten Buches hält die Verfolgung durch die Kolcher zusammen bis zur Hochzeit bei den Phaiaken; die Verbindung vom ersten zum zweiten Teil stellt er durch den prophetischen Hinweis des Phrixos auf die Hilfe der Kypris her (II 424), an den Mopsos III 549 wieder erinnert, und auf die Insel Antias, wo die Argonauten mit den Söhnen des Phrixos, der das goldene Vließ zu Aietes gebracht hatte, zusammentreffen. Diese werden geschickt verwendet, um mit den Argonauten vereint zu Aietes zu kommen, damit sie durch ihre Mutter Chalkiope eine Verbindung mit Medea vermitteln. Wie der Dichter

216. Theseus und Minotaur. Bronze aus Aphrodias III. Jahrh. im Berliner Antiquarium. (Nach Photo.)

die Geschichte des Vließes erst II 1090 durch die Phrixossöhne erzählen läßt, so holt er III 65 die Begründung für Heras Liebe zu Jason nach.

So hat Apollonios zwar ein zusammenhängendes großes Heldenepos geschaffen, doch war es in gewissem Sinne den lose zu einem großen Ganzen aneinandergereihten Gedichten nicht unähnlich, wie die Aitia des Kallimachos und viele andere der Zeit, die auch irgendwie zusammengehalten wurden. Noch mehr ähnelte Apollonios ihnen durch die Gelehrsamkeit seines Werkes. Kokettierte er auch nicht so auffallend mit ihr wie Kallimachos, so wünscht er sie doch ebensosehr gewürdigt zu sehen. Seine Quellen wenigstens für seine Stoffe zu erforschen haben sich schon sehr früh gelehrte Erklärer angelegen sein lassen: die erhaltenen Commentare geben eine reiche Fülle von Nachweisen, und doch gewiß lange nicht alle, für Sagen, Kulte Bräuche, Geographie. Dazu aber kommt die in Wahl und Formung der Worte, in Verwendung von schon geprägten Ausdrücken, in Anspielung auf Verse, Szenen, Schilderungen älterer Dichter steckende Gelehrsamkeit. Am häufigsten weist er auf Homer, auch Hesiod, aber nicht einfach entlehnend, sondern meist mit leichten Änderungen; oder wenn er Worte oder Halbverse übernimmt, stellt er sie in anderen Zusammenhang. Aber auch auf die Tragiker, jedenfalls Euripides, spielt er an, der bei Medea ja nicht zu umgehen war, an Sappho, Archilochos, Mimnermos will er erinnern, und von Zeitgenossen hat er nachweislich an Kallimachos und Arat ehrende Anklänge. Vieles entzieht sich unserer Beobachtung. So hat sein Epos gewiß dem gebildeten Zeitgenossen, gar den Gelehrten einen schillernden und prickelnden Reiz gegeben, den wir nicht nachempfinden können.

Wodurch er aber auf die Dauer und ins Breite gewirkt hat und wodurch er sich als rechten Dichter erweist, ist seine Fähigkeit, Natur und Menschen zu beobachten und zu schildern, sich in eine Seelenstimmung hineinzuleben und aus ihr heraus seine Gestalten sprechen und handeln zu lassen. Die meisten dieser Perlen — das sind sie wirklich — wollen gesucht werden, wie Apollonios denn überhaupt wie alle diese hellenistischen Dichter nicht von stoffhungrigen Lesern verschlungen, sondern von Feinschmeckern langsam wie edler Wein und seltene Speisen

genossen werden will. In wenigen Versen, oft nur in knappen Gleichnissen weiß er feine Bilder zu zeichnen. So beginnt er I 519 den Tag der Abfahrt der Argonauten mit dieser köstlichen Schilderung in drei Versen: 'als die schimmernde Eos mit ihren leuchtenden Augen die steilen Zacken des Pelion ansah und ruhig nun die Wellen des Meeres rauschten, das der Morgenwind kräuselte, da erwachte Tiphys', der Steuermann. Als der Dichter die Medea in schlafloser Erregung einführt, gibt er so die Stimmung (III 744): 'da führte die Nacht Dunkel über die Erde. Auf dem Meer blickten die Schiffer zu den Sternen des Bären und Orion auf aus ihren Schiffen. Nach Schlaf verlangten schon Wanderer und Wächter, und eine trauernde Mutter umhüllte dichter der Schlummer. Nicht Hundegebell war noch in der Stadt, nicht hallender Ruf. Schweigen füllte die schwarze Finsternis.' Er vergleicht die Unruhe in Medeas Herzen III 757 mit dem Huschen der Reflexe eines Sonnenstrahls durchs Zimmer, vom Wasser in einem Becken oder Eimer zurückgeworfen. III 1020 sagt er, Medea wurde warm und schmolz unter Jasons Blicken wie Tau auf Rosen im Strahl der Morgensonne.

Der Angelpunkt des Schicksals Jasons und somit des ganzen Gedichtes liegt im Eingreifen der Götter, um ihm durch Medeas Liebe die Gewinnung des Vließes zu ermöglichen. Ihrer Bedeutung entsprechend hat Apollonios diese Götterszene breit ausgeführt, aber wieder hat er sich gehütet, mit Homer zu konkurrieren, sondern statt die Götter in erhabener Majestät darzustellen, hat er ein bürgerliches Bild liebenswürdig schalkhaft gezeichnet. Hera und Athene gehen zu Aphrodite, die, gerade beschäftigt, sich am Ehebette die Haare zu machen, sie sich beim Anblick des seltenen Besuches rasch aufsteckt. Gebeten, ihr Söhnchen Eros gegen Medea zu senden, erklärt sie zum stillen Vergnügen der Göttinnen, keine Macht über ihren ungezogenen Jungen zu haben, versucht es aber doch mit gutem Erfolg durch Versprechen eines schönen Balles. Aber nicht hatte sie gewagt, den Schlingel herbeizurufen, sondern sie war mit Hera und Athene gegangen, ihn zu suchen und hatte ihn im Garten gefunden, wie er dem anderen olympischen Buben Ganymed, der ärgerlich vor ihm hockt, die letzten Knöchel abgewinnt. Hat der Dichter diese Szene mit spielerischer Anmut ausgemalt, so hat er die Wirkung des Erospfeiles auf Medea sehr ernst und mit überraschend tiefem Verständnis darzustellen gewußt. Medea sieht den Jason heimlich unter dem Schleier beim ersten Empfang bei ihrem Vater, der ihm todbringende Bedingungen stellt (III 445). Ihre Gedanken flattern wie ein Traum hinter ihm her. Sie wiederholt sich immer wieder, 'wie er aussah, wie er gekleidet war, was er gesagt, wie er sich gesetzt, wie er zur Tür geschritten, in ihren Ohren tönt immer seine Stimme'. Sie bangt um ihn, ja sie bejammert ihn, als wäre er schon tot: 'Aber ob er als herrlichster Held untergehe oder als geringer, er mag dahin gehen. Ach daß er doch ohne Schaden davon komme! Hehre Göttin, das möge geschehen, er kehre heim, entfliehe dem Schicksal. Ists ihm aber bestimmt, daß er den Feuer schnaubenden Stieren unterliege, dann möge er vorher erfahren, daß ich mich nicht über sein schlimmes Los freue.' Mit feiner Kunst hat Apollonios die steigende Unruhe des Mädchens in traumerregter Nacht gemalt, wie sie aufschreckt in Angst um ihn: 'Mag er zu Hause fern von hier ein Mädchen freien, ich will Jungfrau bleiben im Hause der Eltern. Doch wenn ich ihm mit Hilfe meiner Schwester zu helfen versuche, das möchte wohl in meinem Herzen den Schmerz löschen.' Sie steht auf, zur Schwester zu gehen, aber Scham läßt sie wieder umkehren und als schließlich diese zu ihr in Sorge um ihre Söhne und die Argonauten kommt, versagt ihr lange die Stimme, bis sie die Rettung der Neffen vorschützend Worte findet, dem still Geliebten zu dienen. Nicht weniger zart ist dann ihre Begegnung mit Jason geschildert. Der Dichter hat es verstanden, die leidenschaftliche Liebe des Mädchens mit dem ganzen Reiz jungfräulicher Scham zu vereinen.

217. Mädchen mit Eros.
Terrakotta aus Mitylene. III. Jahrh.
(Nach Sieveking: Terrak. der Sammlung Loeb in München I (1916) Tfl. 55.)

Hier hat Apollonios Meisterhaftes geleistet. Kallimachos hat Ähnliches nicht vermocht, kein anderer der hellenistischen Dichter konnte sich darin mit ihm messen. Er hat sie alle an Wirkung auf die Literatur der Folgezeit weit übertroffen, indem er das Liebesmotiv für das Epos, sogar für die Dichtung überhaupt eroberte. So viele Dichter seit dem greisen Euripides die Liebe als Motiv verwendet hatten, so hat doch keiner vor ihm und neben ihm ihr Aufblühen in der Mädchenseele, den Kampf mit der aufschwellenden Leidenschaft und die Überwältigung des ganzen Menschen mit hingegebener Kunst geschildert. Was Euripides in seiner Andromeda in knapper Szene angedeutet hatte, er hat es zum erstenmal mit breitem Pinsel in ergreifenden Bildern gemalt. Er hat damit Epoche gemacht in der Literaturgeschichte. Seit Apollonios und durch ihn ist die Liebe als ein den Menschen im Tiefsten packendes Seelendrama Aufgabe poetischer Gestaltung geworden. Mehr und mehr zog sie die Dichter an. Von ihm hat Vergil die Anregung erhalten, seine Dido zu gestalten, und so hat Apollonios durch die Aeneis weithin durch Jahrhunderte und alle Völker hin unseres Kulturkreises bis heute der Poesie diese Richtung gegeben. Er hat größeren Ruhm verdient, als ihm zu Teil geworden.

Apollonios' Argonautika, Text und Scholien von R. Merkel und Keil, Leipzig 1854. Zur Einführung v. Wilamowitz, Hellenistische Dichtung (1924), I 206, II 165.

5. IHRE WIRKUNG

Die Wirkung dieser Führer konnte nach der Art ihrer Kunst nicht durchschlagend sein, da sie sich an enge Kreise wandte. Doch haben sich natürlich zahlreiche Dichter mehr oder weniger eng an sie angeschlossen. Sie sind fast alle verschollen. Die mit Alexandreia konkurrierenden Höfe hielten Dichter, und sie werden bemüht gewesen sein, nicht nur ihren Königen und Königinnen zu huldigen, auch den Werken jener Großen es gleich zu tun. Das Übergewicht Alexandreias war übrigens nicht so groß, daß die beliebte Bezeichnung 'alexandrinische Poesie' berechtigt wäre. Von jenen vier Führern ist ja nur Kallimachos dauernd Alexandreia treu geblieben, Apollonios ging nach Rhodos, dem blühenden handelsgewaltigen politisch unabhängigen Freistaat. Theokrit hatte sich zuerst in Syrakus am Hof des Hieron eine Stellung zu verschaffen gesucht, dann in Alexandreia und schließlich hat er auf der Insel Kos eine Heimat gefunden, das seit Philitas eine stille Stätte der Wissenschaft und der neuen Poesie geworden war, und Arat hatte sich dem Makedonenkönig Antigonos Gonatas angeschlossen. Dazu kamen die vielen großen und kleinen Griechenstädte im Mutterland, in Kleinasien und den weiten Reichen der Diadochen, die großen Heiligtümer mit ihren panhellenischen Festen, kam der umfassende Verein der 'dionysischen Künstler', der die

Ausführung der reichen Programme der Theater übernahm und sich eigene Dichter zu diesem Behuf hielt. Die reiche poetische Produktion wird in allen Schattierungen gespielt haben von der althergebrachten Art bis zu der modernsten Manier, je nachdem sie sich an das ganze Volk einer Großstadt oder an das einer Kleinstadt, an fromme Gemeinden oder an enge Kreise Gebildeter wandte. Und in mannigfaltigen Mischungen werden sich die verschiedenen Tendenzen vereinigt haben. Das zu verfolgen, fehlt das Material.

Der Kreter Rhianos hat eine Reihe von großen viele Bücher starken Epen verfaßt, meist nach Landschaften betitelt, Achaische, Elische, Thessalische, Messenische. Im letztgenannten war der Heldenkampf der Messenier gegen Sparta dargestellt und Aristomenes dem Achill gleich gefeiert. Auch ein Heraklesepos in wenigstens vier Büchern hat er gedichtet. Manche andere Epiker werden neben ihm genannt, ohne seinen Ruhm zu erreichen. Wodurch sie wirkten, ist nicht zu sagen, nicht einmal ob sie unter dem Einfluß des Apollonios standen.

Im Gegensatz zu ihnen wurde nach dem Programm des Kallimachos weiter gedichtet. Sein Schüler und Landsmann Eratosthenes, Nachfolger des Apollonios in der Bibliothek von Alexandreia, der umfassendste Gelehrte seiner Zeit, hat in zierlichen Epyllien erlesene Gelehrsamkeit mit Phantasie vereint in feinster Sprach- und Verstechnik anmutig dargeboten. In seinem Gedicht 'Hermes' hat er erzählt, die Milchstraße sei aus Heras Milch entstanden, die ihr entlief, als sie den kleinen Hermes entrüstet vom Busen warf; und weiter, Hermes habe die Lyra erfunden und habe dann, als er zum erstenmal den Himmel besuchte, die Harmonie der Sphären in der Harmonie seiner Saiten entdeckt. Attische Ortssage und Volksbrauch hat er in seiner Erigone berühmt gemacht.

6. PROSADICHTUNG

Die Lust zu fabulieren, uralt und allgemein, dem jonischen Stamm vor anderen lieb, mußte durch Alexanders überwältigende Heroentaten und die Erschließung der Länder des Orients lebhafteste Anregungen erhalten. Alte Märchen wurden wach, Götter- und Heldensagen wurden unter dem Eindruck seiner Erfolge umgebildet, seine Heldengestalt wurde mit solchen Zügen ins Heroisch-Phantastische gesteigert. So groß war die Wirkung dieses volkstümlichen Umbildens der wirklichen Geschehnisse, daß sich auch die Literatur ihr nicht entziehen konnte, noch wollte. Um so weniger, als die Prosa seit Isokrates den Anspruch erhob, mit der Poesie wetteifern, ja sie überbieten zu können, und Geschichtschreiber in Konkurrenz mit der Tragödie traten, ihre Leser durch die Anschaulichkeit ihrer Schilderung die Ereignisse miterleben lassen und durch Furcht und Mitleid spannen und erschüttern wollten. So haben Alexanderhistoriker schon der ersten Generation Wunder und Sagen in ihre Darstellungen seines Lebens und seiner Taten aufgenommen und gewiß gerade in solchen Stücken ihre Kunst glänzen lassen. Bereits Kallisthenes, des Aristoteles Neffe, 327 hingerichtet, hatte den Marsch Alexanders durch die Wüste zur Oase des Ammon mit Wundern ausgestattet und offenbar spannend erzählt: Regen erquickte die Verdurstenden und Raben wiesen den Weg. Ein anderer Begleiter Alexanders, der Lesbier Chares, hat dem volkstümlichen Trieb zum plastischen Gestalten der Geschichte so weit nachgegeben, daß er von einem persönlichen Zweikampf seines Königs mit Dareios in der Schlacht bei Issos berichtete. Sein Werk war interessant durch orientalisches Kolorit, das er wie hundert Jahre zuvor Ktesias, weiland Leibarzt des Perserkönigs, in seiner Persischen Geschichte zu geben wußte. So hat Chares eine Liebesgeschichte angeblich aus altasiatischer Überlieferung eingeflochten von Zariadres, Sohn der Aphrodite und des Adonis, und der Skythischen Prinzessin Odatis: Nur im Traum hatten sich beide gesehen, aber nur ihm wollte sie die goldene Schale reichen, das Zeichen ihrer Wahl, und siehe da, im entscheidenden Augenblick ist er heimlich zu Stelle und entführt die Sehnende. Onesikritos, der in führender Stellung die Entdeckungsfahrt des Nearch in Alexanders Auftrag vom Indus durch den persischen Golf zum Euphrat mitgemacht hatte, Kyniker seines Glaubens, scheint nach den Vorbildern des Antisthenes und Xenophon in einer Art von philosophisch-historischem Roman Alexander als den idealen König dargestellt zu haben. Neben vielem Selbstgesehenen und Selbsterlebten hat er z. B. von der wunderbaren Zeugung Alexanders durch Nektanebos-Ammon und von seinem Besuch bei den Amazonen erzählt. Erst recht hat Kleitarchos um 300 seine mit allen Mitteln der Rhetorik abgefaßte Alexandergeschichte reichlich mit phantastischen Schilderungen und Sagenzügen geschmückt, vom Gotte Dionysos als einem Vorbilde erzählt, der bis Indien gezogen sei.

Man darf diese Schriftsteller nicht mit dem Maßstab des kritischen Forschers messen. Sie haben weniger die Absicht gehabt, urkundlich gesicherte Tatsachen zu geben als lebendige Bilder, packende und unterhaltende Erzählungen, vielfach mit panegyrischer oder politischer Tendenz. Das Verlangen des

Publikums nach künstlerischer Darstellung der Geschichte und der durch die Geschmacksrichtung der Zeit erzogene eigene Trieb der Verfasser führten zu einer Historiographie, die mit den Ansprüchen an Wahrheit weder eines Thukydides noch den unseren vereinbar sind. Selbst ein Mann wie Hieronymos von Kardia, der bis zum Jahr 272 die Geschichte seiner Zeit aus persönlicher Kenntnis der hohen Politik schrieb und nachweisbar Archive benutzte, hat, wie die Auszüge bei Diodor und Plutarch noch zeigen, z. B. den großen Seesieg des Demetrios Poliorketes über Ptolemaios wie einen Heroenkampf geschildert, hat Träume seiner Helden eingelegt, anschauliche Schilderungen in breiten Exkursen gegeben, in dramatischer Gruppierung die Geschichte des Eumenes erzählt und überall das Walten der Tyche hervorgehoben.

Das Glänzendste in dieser Art waren wohl die Werke des Duris von Samos derselben Zeit. Seine Geschichte des 288 gestorbenen Agathokles von Syrakus liest sich noch in der sehr verkürzten Wiedergabe Diodors im XX. Buch wie ein aufregender Roman. Die jähen Wechselfälle des Schicksals dieses Übermenschen, der sich zum Herrn von Syrakus gemacht, und, Vorkämpfer des Griechentums gegen Karthago, der Folgezeit den Weg wies, den überseeischen Feind im eigenen Lande zu bekriegen, hatte Duris mit einer Kunst geschildert, daß er den Leser ganz gefangen nimmt und über der Anschaulichkeit und poetischen Wahrheit die Frage nach der geschichtlichen Wahrheit in den Einzelheiten nicht aufkommen läßt. Die Spannung zu steigern, griff Duris zu allen Mitteln. Reden, Vorzeichen, Träume, Rührszenen, Schauergeschichten, alles war ihm recht. Bei der Schilderung des Marsches des Ophellas von Kyrene durch die Wüste zum Lager des Agathokles im karthagischen Gebiet hat er alle Schauer der Wüste aufgeboten, sogar das Ammengespenst der Lamia nicht verschmäht.

Mit denselben Mitteln hat nicht weniger erfolgreich Phylarchos gearbeitet, der die Geschichte der Epigonenzeit bis 220 geschrieben hat. Aus Plutarchs Biographien der revolutionären Spartanerkönige Agis und Kleomenes können wir uns von seiner Darstellung ein Bild machen. Wie ein epischer Dichter hat er die Geschichte erzählt. Bildhaft lebendig reiht sich Szene an Szene, rührend und grausig. In großen Reden treten die Personen uns selbst entgegen. Wir erleben ihre Taten und Leiden mit. Dramatische Spannung wird künstlich angelegt und gesteigert. Zu Idealmenschen sind die Helden und Heldinnen erhoben, Scheusale und erbärmliche Wichte ihnen gegenübergestellt. Erinnert schon dies an die Art der späteren Romane, so ist ein typischer Romanzug die eingestreute Geschichte von der jungen Gattin des Panteus, die trotz elterlicher Bewachung in kühner Flucht allein zu Roß und zu Schiff ihrem mit König Kleomenes ins Unglück und nach Aigypten gegangenen Gemahl in treuer Liebe folgt. Phylarch ist neben Duris das Muster dieser Kunst. Kunst war wirklich ihr Schaffen. Die Geschichte war der Stoff, den sie künstlerisch gestalteten. Freilich nicht mit der Freiheit des Dichters, der nur in Anlehnung an Gegebenes selbständig schafft, sondern mit dem Willen, die wirklichen Ereignisse zu erzählen und die Männer, die Geschichte machten, zu zeichnen. Aber der Trieb, die handelnden Personen leibhaft anschaulich hinzustellen, sie in hren Plänen und Entschlüssen begreiflich zu machen, den Leser in den Sturm der Ereignisse hineinzureißen, daß er sie mit erlebe in Angst und Hoffnung, dieser Trieb führte diese Schriftsteller über die Grenzen des geschichtlich Faßbaren hinaus in das Reich nachschaffender Phantasie. So sind ihre Werke weder Geschichte im strengen Sinne, noch Dichtung. Sie setzen gewissermaßen die aus Herodot bekannte novellistische Umformung der Geschichte in einem neuen Stil fort, allgemein willkommen, weil sie dem natürlichen Bedürfnis nach faßlicher, also künstlerischer Gestaltung des Geschehens entsprachen. In ihrer Eigenart müssen sie gewertet werden. Ein Hinweis auf sie darf in einer Geschichte der griechischen Dichtung jedenfalls nicht fehlen.

Freie Dichtungen sind die Utopien, die seit Platons Atlantis beliebt wurden. Sie haben alle eine philosophische Tendenz. Meist stellen sie einen Idealstaat in irgendeinem fernen Lande dar und schildern dies Phantasiebild mit lebendiger Anschaulichkeit in leuchtenden Farben. Wie Platon hatte Theopomp in seiner Meropis, die er im VIII. Buche seines Philippischen Geschichtswerks einlegte, diese Utopie der Wirklichkeit entrückt, indem er sie mit Benutzung eines Sagenmotivs als Offenbarung des Silen an den König Midas erzählte. Auch Hekataios von Abdera hat um 300 glückseliges Menschendasein bei den frommen Hyperboreern im alten Wunschland des hohen Nordens nach seinen Prinzipien geschildert.

Euemeros von Messene brachte in seiner wohl um 280 erschienenen 'heiligen Schrift' neue Elemente in diese Literaturgattung und hat eine über Jahrhunderte hinaus dauernde Wirkung geübt. Zwar hat auch er die Leser in weite Fernen geführt, aber er hat die Freude und den Glauben seiner Zeitgenossen an Entdeckerfahrten ins südliche Ostmeer zwischen Arabien und Indien und Gerüchte von der Wunderwelt der Tropen aufs Geschickteste benutzt, um der Schilderung seiner glücklichen Inseln den Schein der Wirk-

lichkeit zu geben. Als Freund des Königs Kassandros, so erzählte er, habe er weite Reisen unternommen und sei vom glücklichen Arabien südwärts zu einer Inselgruppe in der Nähe der indischen Küste gekommen. In diesem Paradiese habe ein seliges Menschengeschlecht ohne Streit in kommunistischem Genuß des Reichtums der üppigen Natur gelebt. Den Glanz seiner eindrucksvollen Beschreibung hat Euemeros zum Höchsten in der Schilderung des prächtigen Zeustempels auf Panchaia gesteigert. Hier hat er nun auf goldener Stele in archaischen Buchstaben die Taten des Uranos, Kronos und Zeus gelesen, erzählt und eingegraben von Zeus selbst. Den Inhalt dieser Urkunde hat er ausführlich mitgeteilt: Menschen waren einst in längst vergangener Vorzeit diese Götter, Großes haben sie für die Menschheit gewirkt, weite Kriegszüge getan, sich selbst bei ihren Lebzeiten Kulte geschaffen, und dankbar haben ihre Zeitgenossen und Nachfahren sie wegen ihrer Großtaten göttlich verehrt.

Diese rationalistische Erklärung des durch die Sophisten gestellten oder doch angebahnten Problems: wie ist der Götterglaube entstanden? hat Epoche gemacht. Sie entsprach den damaligen Vorstellungen der Aufgeklärten deshalb, weil sie einerseits durch die verbreitete Heroisierung großer jüngst Verstorbener und den Glauben an einstige Menschlichkeit heroischer Göttersöhne, andererseits durch die göttliche Verehrung der Könige in den alten orientalischen Reichen wohl vorbereitet war. Zudem stand Alexander, als Übermensch, Allen in frischester Erinnerung, schon in göttlichem Glanze. Wenn je ein Zeitalter, so war dieses disponiert eine solche Lösung des Problems freudig anzunehmen. Aufs Geschickteste hat Euemeros dieser Stimmung seine Darstellung angepaßt. Alexanders Persönlichkeit und Taten spiegelte seine Geschichte des Zeus wieder und ihre Aufzeichnung auf goldener Stele entsprach dem Brauch aigyptischer, babylonischer und persischer Könige. Ob nun aber wirklich dieser 'philosophische Gedanke' der Zweck des Euemeros bei Abfassung seiner 'heiligen Schrift' gewesen sei, ist schwer zu sagen. Daneben lag es ihm gewiß auch daran, sein Ideal des gesellschaftlichen Lebens darzustellen. Schließlich ist aber offenbar auch seine Schilderung des Landes von einer solchen Pracht und so viel scheinbarer Wahrheit gewesen, daß ihr Selbstzweck kaum geleugnet werden kann. Die kecke Fiktion des eigenen Erlebnisses, die Icherzählung nach dem Vorbild des Odysseus, zeitgenössischer Abenteurer und Märchenerzähler stellt das Werk in die Reihe jener Dichtungen, die durch eine Tendenz bestimmt, vielleicht auch erzeugt, aber von einer Dichterphantasie geboren sind.

Wie stark die Wirkung des Euemeros war, zeigt, daß Kallimachos sich zu scharfem Tadel, vielleicht auch versteckter, aber den Zeitgenossen verständlicher Polemik bewogen fühlte, daß Ennius hundert Jahre später seine 'heilige Schrift' durch lateinische Bearbeitung den Römern vermittelte, und daß er gewiß zahlreiche Nachahmer fand. Von ihnen ist wenigstens einer kenntlich: Jambulos, vielleicht noch aus dem III. Jahrhundert. Er hatte in ähnlicher Weise erzählt, wie er von Arabien nach Aithiopien verschleppt, in den Ozean hinausgeschickt zu einem Eiland gekommen sei, auf dem in üppiger Natur schöne Menschen in Güter-, Frauen- und Kindergemeinschaft glücklich lebten, wie sie ihn nach sieben Jahren als unverbesserlich verdorbenen Kulturmenschen fortgeschickt und er schließlich von einem indischen Fürsten in Pataliputra nach Persien zurückgeführt sei.

Näheres in den betr. Artikeln von F. Jacoby in Pauly-Wissowas Real-Encyklopädie, über die Utopien E. Rohde, Griech. Roman, Leipzig 1876. 194—241.

IX. NIEDERGANG.

218. Brüstung des oberen Stockwerkes der Säulenhalle um den heiligen Bezirk der Athene auf der Burg zu Pergamon. Anfang II. Jhdts. Berlin, Museum.

Seit dem Ende des dritten Jahrhunderts senkt sich die Schicksalswage des Griechentums unaufhaltsam zum Hades. Im Osten und Süden zermürbt nationale Reaktion der alten Kulturvölker von innen die hellenistischen Reiche, die hundert Jahre hindurch von wenigen Griechen unbedingt beherrscht waren. Aigypten macht im Jahre 210 den Anfang mit einem schweren Aufstand, der zwar niedergeschlagen wird, jedoch bald die Ptolemaier veranlaßt, ihre Herrschaft mehr auf die Eingeborenen als wie bisher auf die Griechen zu stützen. Seit 169 erheben sich die Juden gegen die Könige von Syrien und setzen ihre nationale Unabhängigkeit durch, während gleichzeitig im Osten Parther die Seleukiden bis über den Euphrat zurückdrängen. Im Norden gewinnen selbständige Staaten Armenien, Kappadokien, Bithynien an Kraft und schließlich wird dort das Königreich Pontos eine Großmacht. Mit der politischen Erhebung der Orientalen geht zusammen ihr steigender geistiger Einfluß auf die Griechen. Schwer faßbar in seinen leisen Anfängen beginnt er nach zwei Jahrhunderten die größten Wirkungen auszuüben, die für die Dauer die Entwicklung der europäischen Kultur bestimmen.

Im Westen wird das Griechentum, obgleich tief eingewurzelt und lange Träger politischer Macht und höchster Kultur, im Kampf zwischen Rom und Karthago für immer zermalmt. Mit dem Fall von Syrakus 212 und Tarent 209 scheidet es als selbständiger Faktor aus der Geschichte aus.

Nun greift Rom, nach Überwältigung Karthagos Herrin des westlichen Mittelmeeres, nach Osten aus. In kurzen Kriegen wirft es zwei der hellenistischen Großmächte nieder, Makedonien 197, Syrien 190, die dritte, Aigypten, verzichtet ohnmächtig auf auswärtige Politik, lebt bald nur von der Gnade Roms. So ist Rom mit jähen Schlägen Herr über das ganze Mittelmeergebiet geworden. Ein überwältigendes Ereignis. War's schon eine schreckhafte Überraschung, daß dieser Staat, der noch zwanzig Jahre zuvor ins Herz getroffen im eigenen Land verzweifelt um sein Bestehen rang, nach spätem, hart erkämpften Sieg über die seegewaltige Handelsherrin Karthago noch die Kraft hatte, mit der makedonischen Großmacht sich zu messen,

die eben im Begriff war, ihr Gebiet auf Kosten aigyptischen Besitzes weit auszudehnen, so erschütterte Roms rascher Sieg über diese griechische Kernmacht, die unter dem großen Alexander vor wenigen Menschenaltern die Welt erobert hatte, und Roms vernichtender Schlag gegen das Syrerreich, das, vom großen Antiochos wieder geeint, so weit wie je über Asien gebot, die griechische Seele im Tiefsten und nie hat sie sich wieder erholt. Mit Recht hatten die Griechen das Hochgefühl, allen Barbaren überlegen zu sein, ihre Sprache zur Weltsprache gemacht zu haben, und seit Alexanders Tagen hatten sie das stolze Bewußtsein, Herren zu sein über die ältesten und gewaltigsten Reiche. Jetzt sollten sie nun plötzlich sich beugen vor einem fremdsprachigen Emporkömmling, der erst vor kurzem in die Geschichte eingetreten, nicht einmal mit seinen mühsamen und langsamen militärischen Erfolgen sich mit den Taten Athens und Alexanders nach ihrer Meinung hatte messen können.

Zunächst machte Rom es ihnen leicht. Es ließ durch den Sieger von Pydna T. Quinctius Flamininus 197 den Griechen die Freiheit verkünden, die sie, vom Druck des verhaßten Makedonenkönigs befreit, jubelnd annahmen. So wenig sie selbst sie zu nutzen Macht und Fähigkeit besaßen, so erlebte doch der Hellenismus damals noch eine letzte und hohe Blüte in Pergamon, dem Reich der Attaliden, und der freien Insel Rhodos. Beide belohnte Rom für ihre Hilfe in den Kriegen gegen Makedonien und Syrien mit Kleinasien, das Antiochos bis an den Tauros abtreten mußte, machte sie zu Garanten der neuen Machtverteilung und Wächtern der beiden tief gedemütigten Königreiche. Aufs Glänzendste bewährten sich Eumenes II. (197 bis 159) und sein Bruder Attalos II. († 138) als hellenistische Könige durch großartige Bauten und Förderung aller Künste und Wissenschaften in ihrer Residenz und mit Stiftungen aller Art vor allem in Athen, und der Freistaat Rhodos wetteiferte mit ihnen und setzte noch lange nach dem Untergang des Pergamenerreiches 133 diese Tradition fort. Neben Athen, das Sitz aller Philosophenschulen blieb, sind in dieser Periode Pergamon und Rhodos die Stätten griechischer Kunst und Wissenschaft, während Alexandreia zurücktritt, wo der achte Ptolemaier 145 die Gelehrten austrieb.

Aber alles hing nur an der Gnade Roms, und nicht Großmut hatte sie diktiert. Mit furchtbarer Grausamkeit zertrat Rom das Griechentum in zwei neuen Kriegen 168 und 146. Hellas wurde mit Makedonien zur rechtlosen Provinz gemacht, Epiros wurde verwüstet, seine Städter in die Sklaverei verkauft, Bluturteile erstickten jede freie Regung, tausend Achaier wurden nach Italien deportiert, der griechische Handel ruiniert zugunsten italischer Kaufleute durch Schaffung eines Freihafens auf Delos, 146 fiel Griechenlands erster Handelsplatz Korinth gleichzeitig mit Karthago römischer Gewinnsucht zum Opfer, 130 wurde auch Kleinasien römische Provinz. Was das bedeutete, lernten die unglücklichen Bewohner in furchtbaren hundert Jahren mit Entsetzen kennen. Es ist vielleicht der schauerlichste Akt europäischer Geschichte, wie die Griechen nach Jahrhunderten ungeheurer Anspannung und unvergleichlicher Leistungen, durch die sie die Menschheit aus niederer Barbarei und dumpfem Hinleben zu hoher Kultur und freier Entwicklung erhoben hatten, nun in ihrer Volkskraft erschöpft, von den noch rohen, griechischer Bildung meist verständnislos gegenüberstehenden, durch die Lüste plötzlich überfeinerter Lebenshaltung verderbten, von unersättlicher Habgier und wilder Genußsucht getriebenen Römern bis aufs Blut ausgesogen und gemißhandelt wurden. Das unsägliche Elend dieser scheußlichen römischen Mißwirtschaft wurde aber noch überboten durch das furchtbare Schicksal, das Griechenland zum Schauplatz der Kämpfe zwischen Orient und Occident machte. Als erster führte ihn Mithradates, der gewaltige König des Reiches am Schwarzen Meer, der letzte Vorfechter des Hellenismus, selbst hellenisierter Barbar, auf den Schlachtfeldern Boiotiens und um die Mauern Athens, die 88 unter den Sturmböcken Sullas zusammenbrachen. Dann tobte sich das Ringen der römischen Großen um die Weltherrschaft auf griechischem Boden in drei furchtbaren Kriegen aus, da die eine Partei

219. Mithradates VI. Eupator (121—63) Silbertetradrachmon.
(Theod. Reinach 'Mithr. Eup.' Tfl. 1.)

dem geeinten Westen gegenüber sich stets auf den Osten stützen mußte. In Thessalien schlug Caesar den Pompeius 48 bei Pharsalos, beim makedonischen Philippi besiegten Antonius und Octavian die Caesarmörder 42, schließlich triumphierte 31 Octavian an der griechischen Westküste bei Actium über Antonius und die letzte Ptolemaierin Kleopatra.

In Scharen wurden Griechen, unter ihnen Männer höchster Bildung, in die Sklaverei nach Italien geschleppt, die Kunstschätze Griechenlands schmückten Rom und die Villen der Räuber. In trostlosem Elend, ausgehungert, ausgeplündert, menschenleer, verödet lag Hellas, starrten die einst blühenden Gestade Kleinasiens. Rom hat das Griechentum zertreten, doch — Graecia capta victorem cepit: Rom wurde der Erbe des Hellenismus, in dem es sich ihm und ihn sich assimilierte. Noch viel tiefer als die in ihrer Nationalität wiedererstandenem orientalischen Reiche hat Rom, das niemals sein Nationalgefühl verloren, griechische Kultur in sich aufgenommen, um sie dann in römischer Prägung dem Westen und schließlich dem Mittelalter zu überliefern.

1. ERHALTUNG UND BETRIEB

Von der Dichtung dieser hundert Jahre ist ein auch nur einigermaßen zutreffendes Bild sehr schwer, wenn nicht unmöglich zu gewinnen. Fast ganz ist sie verschwunden und das Wenige, was sich erhalten hat, ist nicht das Bedeutende gewesen. Zudem ist die Zeitbestimmung einiger Dichtwerke so unsicher, daß ihr Ansatz zwischen dieser und der vorigen Periode hin und her schwankt. So viel auch zweifellos weiter gedichtet wurde, es ist nicht die gebundene Form, in der die Zeitstimmung ihren unmittelbaren und ganzen Ausdruck fand, auch nur suchte. Die Prosa, zum vollendeten Instrument ausgebildet, tritt je länger desto siegreicher und breiter neben sie. Sie gab auch die Form für die letzte Dichtungsgattung, die die Antike hervorgebracht hat, den Roman. Gehen seine Anfänge gewiß bis wenigstens ins erste vorchristliche Jahrhundert zurück, so sind sie doch kaum kenntlich, fast nur durch Rückschlüsse aus Werken der Kaiserzeit zu gewinnen, in der der Roman nun erst greifbar wird und mächtig anschwillt. Seine Behandlung bleibt deshalb besser dem nächsten Abschnitt.

Führende Persönlichkeiten wenden sich der Philosophie, Historie, Rhetorik, nicht der Dichtung zu. Mit der Bedeutung eines Panaitios, Poseidonios, Polybios kann sich kein Dichter der Zeit messen. Auch nicht mit den bildenden Künstlern. Eine so ungeheure Leistung wie der großartige Gigantenfries des um 180 errichteten Riesenaltars in Pergamon, ein Werk unerschöpflicher Gestaltungskraft und vollendeter Technik, hat ihresgleichen nicht in der Poesie, so lebhaft die Attaliden auch Dichter gefördert haben. Und das exaltierte Pathos, die bebende Erregtheit, die aus seinen Gestalten oder aus rhodischen Kunstwerken wie der Laokoongruppe heraussprühen, die im pompösen Schwulst der Weihinschrift des Königs Antiochos von Kommagene aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. widertönen, finden in den wenigen erhaltenen Poesien dieser Zeit nur etwa an Bions Überschwänglichkeit in seinem Adonishymnus eine Parallele, doch mochten sich verlorene Dichtungen in pathetisch aufgeregtem Gebaren mit der Plastik vergleichen lassen. Solche psychischen Spannungen pflegen sich ja in allen künstlerischen Äußerungen derselben Zeit darzustellen. Und so sollte man erwarten, daß auch der Umschlag ihres Barock in die Nüchternheit des archaisierenden Klassizismus, der sich in der bildenden Kunst schon des II. Jahrhunderts v. Chr. zeigt, irgendwie in der Poesie sich geltend gemacht hat, und ebenso das im ersten Jahrhundert in Rhodos noch einmal hervorbrechende tragisch erregte Pathos, auf das die klassizistische Kunst der befriedeten Augusteischen Zeit folgt, die sich zugleich auch literarisch in der Nachahmung von Stil und Sprache der Attiker des IV. und V. Jahrhunderts mit erstaunlicher Energie zeigt.

So muß ein Versuch, die Dichtung dieser Zeit zu schildern, sich vielfach mit Vermutungen begnügen, und da Vorarbeiten so gut wie ganz fehlen, kann die Darstellung den Ton einer

wissenschaftlichen Untersuchung nicht ganz entbehren. Die notwendige Rekonstruktion des Verlorenen muß begründet werden. Wie viel und wie wichtiges zugrunde gegangen ist, läßt sich ahnen, wenn man bedenkt, daß das immer stärkere Hereinfluten orientalischer Religiosität und Superstition in die griechische Geistigkeit in dem, was wir von dichterischer Produktion der Zeit besitzen, kein Zeugnis findet, es müßte denn sein, daß der auf einer Inschrift in Andros entdeckte Isishymnus wirklich schon ins letzte vorchristliche Jahrhundert gehört. Vergeblich suchen wir in ihr auch Spuren von dem Haß, der Wut und Verzweiflung, die römische Schandtaten und Blutsaugerei und die Greuel entmenschter Sklavenhalter entfacht haben. Wenn seit dem Siege Roms über Makedonien und Syrien römische Große und die Herrin Roma selbst von griechischen Dichtern gefeiert wurden, so änderte das weder Form noch Inhalt: nur die Namen haben gewechselt; was früher den hellenistischen Königen schmeichelnd gesagt war, wurde nun an die römische Adresse gerichtet. Hatten die Athener 290 Demetrios Poliorketes als lebendig gegenwärtigen Gott neben Demeter gefeiert, so stellten die Chalkidier 191 den T. Quinctius Flamininus in einem Paian neben den großen Zeus und schlossen mit dem Heilruf: *ἰήϊε παιάν, ὦ Τίτε σῶτερ.*

220. Idealbild eines hellenistischen Königs um 150 v. Chr. Überlebensgroße Bronzestatue, Rom, Thermenmuseum.

Wenigstens über den Umfang des dichterischen Schaffens dieser Zeit geben Inschriften eine ungefähre Vorstellung. Stammen die erhaltenen Siegerlisten musischer Wettspiele meist nur von bescheidenen Festen kleiner Kultorte, so spiegeln sie doch die Vorführungen an den großen Festspielen reicher Städte und Königshöfe in ihren Hauptteilen jedenfalls wider. Nach Trompetern und Ausrufern traten im Orchestrarund, der sog. Thymele des Theaters Redner und Dichter auf, die in Prosa und Versen den Gott, König oder Rom feierten, Rhapsoden, Epiker; dann Flötenbläser und Kitharavirtuosen, weiter Sänger zur Flöte, Sänger zur Kithara, tragische und komische Sänger. Darauf folgten dramatische Aufführungen auf der Bühne von Satyrspielen, Tragödien und Komödien.

Neben dem Theater aber erforderten die zahllosen Götter- und Heroenkulte mannigfache poetische Leistungen für ihre heiligen Handlungen und Prozessionen. So sehr das unmittelbare Nebeneinanderstellen der konkurrierenden Künstler an den Festen und das sogleich urteilende öffentliche Preisgericht den Ehrgeiz entfachte und steigerte, die lebhafte Nachfrage — jedes kleinste Städtchen wollte seine Festaufführungen haben — erzeugte gewissermaßen fabrikartigen Betrieb in den großen Künstlerorganisationen, die ihre Leute von Ort zu Ort schickten, und drückte je länger je mehr durch Massenhaftigkeit der Produktion die Leistungsfähigkeit herab. Vermutlich stand der Durchschnitt der künstlerischen Darbietungen verhältnismäßig hoch: Jahrhunderte lange Übung, Ausbildung fester poetischer Formen sowohl wie der Sprache, unendliche Wiederholung derselben Themen leisten dafür Gewähr. Doch eben dies brachte mit der Leichtigkeit der Produktion schnellfertige Oberflächlichkeit und leeres Virtuosentum. Delphische Kultlieder auf Apoll, der Verewigung durch Einmeißelung von Text und Noten in Marmor würdig gehal-

ten, geben nicht gerade erhebende Beispiele; doch lag ihr Wert vielleicht mehr in der Musik als im Wort. Spielt doch die Musik damals überhaupt eine große Rolle. Alle Festprogramme weisen sowohl Vokalmusik wie reine Instrumentalmusik auf. Auch Chöre sind stets wie früher aufgetreten. Ob sie gesungen oder, wie ich glaube, nur zum Sologesang der Kitharoden und Auloden getanzt haben, ist nicht sicher zu entscheiden.

Charakteristisch für das Epigonengefühl gegenüber den Leistungen der Vorfahren ist die regelmäßige Wiederaufführung klassisch gewordener Werke. Nicht nur wurde wie schon im Athen des vierten Jahrhunderts stets vor den neuen eine 'alte' Tragödie aufgeführt, jetzt erscheint in den Programmen auch 'alte' Komödie, und auch 'alte' Dithyramben sind wieder und wieder gespielt worden. Polybios erzählt, daß die Arkader die 'Nomen' des Philoxenos und Timotheos, die um 400 ihre Werke geschaffen hatten, alljährlich im Theater aufgeführt haben. Unter 'alter' Komödie verstand man damals Werke eines Menander, Diphilos, Philemon, während die alte Tragödie auch in dieser Zeit hauptsächlich durch Euripides vertreten wurde, neben dem aber, wie aus den römischen Nachbildungen zu schließen, auch Sophokles, sogar Aeschylos zu Wort kamen. Von den ungezählten Tragödien, Komödien, Satyrspielen, die jahraus jahrein zum wenigsten für die großen Feste gedichtet wurden, haben Inschriften viele Namen preisgekrönter Dichter erhalten, aber ihre Werke sind verschollen. Wenn ein oder das andere Stück des Plautus nach einem zeitgenössischen griechischen Original gemacht sein sollte, so würde es zeigen, daß die Komödie dieser Zeit von der Menandrischen nicht wesentlich verschieden gewesen ist. Spurlos verschwunden sind die Gesänge der Kitharoden und Auloden, es müßte denn sein, daß die gezierte, überladene Schilderung vogelsangerfüllter und bienendurchsummter Waldeinsamkeit auf einem um 100 geschriebenen Papyrosfetzen für den Vortrag eines Gesangsvirtuosen bestimmt war. Die Festprogramme nennen 'Epische Dichter' noch besonders, obwohl schon nach den Trompetern und Herolden die Feierlichkeit mit einem 'epischen Enkomion' eröffnet war, also einem Preise des Gottes, dem das Fest galt, oder eines Königs oder Roms. Theokrits Enkomien auf Hieron und Ptolemaios II. gehören dieser Gattung an. Neben das Festgedicht tritt jetzt regelmäßig die Festrede. Nicht streng gebunden wie der Dichter, konnte der Rhetor je nach dem Modestil alle seine Künste in freiem Spiel zeigen und erregte wohl stärkeres Interesse als der Poet. Was bei solcher Gelegenheit geboten wurde, zeigt das Stück eines Enkomions auf Herakles, mit dem Matris von Theben Ehre eingelegt hatte, ein berühmtes Musterstück, aus dem Diodor IV, 8 einiges abgeschrieben hat.

Weit über die Grenzen des Griechentums hinaus sind solche Feste gefeiert worden. Die von Alexander und seinen Nachfolgern in Asien bis ins Zweistromland und weiter ostwärts und in Aigypten angelegten griechischen Kolonien hatten ihre Theater wie z. B. das reiche Seleukeia am Tigris. Sie haben in ihnen dieselben thymelischen und scenischen Agone abgehalten wie sie im Mutterlande üblich waren. Die philhellenischen Könige der benachbarten Barbarenreiche blieben nicht zurück. Bis nach Indien läßt sich die Wirkung griechischer dramatischer so gut wie plastischer Kunst verfolgen. Juden haben einheimische Stoffe zu griechischen Tragödien und Epen verarbeitet. Eine Tragödie 'Auszug der Kinder Israels aus Aigypten' von einem Ezechiel nach Euripideischem Vorbild ist in größeren Resten noch kenntlich. Auch Epen aus jüdischer Geschichte von einem älteren Philon und einem Theodotos sind durch Eusebios, der einige Dutzend Hexameter aus ihnen gerettet hat, dem Gedächtnis bewahrt, wertvolle Zeichen des Siegeszuges griechischer Poesie. Auch andere Barbaren, griechischem Einfluß noch weiter entrückt, sogar Könige wie Artauasdes von Armenien, dichteten griechische Tragödien. Noch im Jahre 53 ließ Hyrodes, König der Parther, die längst von hellenischer Oberhoheit befreit mit Rom kämpften, zu seinen Festen griechische Künstler kommen. Beim Hochzeitsmahl für seinen Sohn mit der Schwester jenes Artauasdes sollte ein Schauspieler die große Arie der Agaue aus Euripides' Bakchen singen, mit der sie das Haupt des von ihr im bakchischen Wahnsinn zerrissenen Sohnes daherträgt, als gerade ein Bote die Nachricht von der Vernichtung des Crassus bei Karrhae mit dem abgeschnittenen Haupte des römischen Triumvirn bringt: da ergreift es der Grieche und schwingt es zum Gesang des Euripides den zechenden Parthern entgegen.

Daß den römischen Barbaren die feine griechische Kunst nicht sogleich genießbar erschien, ist aus den Erfahrungen, die sogar die lateinischen Bearbeiter griechischer Komödien machten, zumal durch Terenz' Hecyraprolog sattsam bekannt. Ganz unmöglich aber erwies sich der Versuch des Prätors L. Anicius im Jahre 169 bei seiner Siegesfeier über Illyrien, Chöre mit Flötenspiel in Rom einzuführen: er selbst stand dieser Kunst ebenso verständnislos gegenüber wie die anderen Römer, und froh wurden sie erst, als er schließlich die ganzen Künstler in eine Prügelei auf offener Bühne hineingehetzt hatte. Sogar langsamer als andere Barbaren haben die Römer die griechische Kultur aufgenommen, weil sie sie nicht einfach hinnahmen, sondern sich erst innerlich aneigneten und aus ihrem eigenen Geiste und in ihrer lateinischen Sprache neu gebaren.

Komödienszene. Mosaik des Dioskurides von Samos aus Herculaneum.
Nach einem Gemälde des II. Jahrh. v. Chr. Neapel, Nationalmuseum.

2. EUPHORION UND PARTHENIOS

Nur ein Dichter dieser Periode hat langdauernden Ruhm erworben und weitreichenden Einfluß ausgeübt. Gerade diesen können wir am wenigsten fassen und in seinem Wert begreifen: Euphorion von Chalkis auf Euboia. Welches Ansehen er schon bei Lebzeiten genossen hat, zeigen zwei Tatsachen. Krates von Mallos, sein älterer Zeitgenosse, Homeriker, Hofgelehrter der Attaliden in Pergamon, hat ein boshaftes Epigramm auf ihn als 'Homeriker' verfaßt, und der mächtigste König seiner Zeit, Antiochos der Große von Syrien (222—187) berief ihn an seinen Hof. Er machte ihn zum Vorsteher seiner Bibliothek in Antiocheia, gab ihm also dieselbe Stellung, die Kallimachos in Alexandreia innegehabt hatte. Sie paßte für ihn so gut wie für diesen. War er doch wie dieser, sein Vorbild, dem er wetteifernd nachstrebte, Gelehrter nicht weniger als Dichter. Philologisch hat er sich mit einem großen Werk über die Sprache des Hippokrates betätigt, hat über die Isthmien geschrieben, über das thessalische Fürstengeschlecht der Aleuaden und kulturgeschichtliche, auch naturwissenschaftliche Merkwürdigkeiten aus abgelegenen Schriften zusammengelesen, also ganz in der Art der alexandrinischen Gelehrten. Und wie Kallimachos, Eratosthenes hat er, was er sich mühsam erarbeitete, für seine Dichtungen benutzt. Das Ergebnis war eine 'allzu große Dunkelheit', die ihn dem Cicero unerfreulich machte. Von seinen zahlreichen Gedichten sind nur kümmerliche Reste erhalten, wenige abgerissene Verse, meist sogar nur Stücke von Versen. Auch ein jüngst gefundener Papyrus hat nur zwei Stellen von je zehn Hexametern gebracht. Im V. Jahrhundert n. Chr. geschrieben zeigt er, daß Euphorions Werke noch 700 Jahre nach seinem Tode unter die Bücher der Gebildeten gehörten. In der Tat sind sie damals von Nonnos eifrig studiert und für sein großes Epos fleißig ausgenutzt worden. Euphorions Wirkung läßt sich schon vom Beginn des zweiten Jahrhunderts an verfolgen, also unmittelbar nach seiner Zeit. Griechen wie Lykophron und Parthenios stehen unter seinem Einfluß, der jüdische Epiker Philon bemühte sich, seiner gelehrten Dunkelheit nachzukommen. Vor allem merkwürdig und geschichtlich wichtig ist aber seine Wirkung auf die römische Dichtergeneration um Catull, Calvus und Cinna, auf die man Ciceros ärgerliche Titulatur 'Euphorions Lobsänger' (cantores Euphorionis) beziehen muß. Und an sie schloß sich Cornelius Gallus, der vom jungen Vergil bewunderte und in zwei Eklogen gefeierte Dichter, der als Nachahmer Euphorions galt und ganze Stücke aus ihm übertragen haben soll. Catull war ein Dichter, dem die Muse wie wenigen bei seiner Geburt schon gelächelt, Vergil hatte ein feines Ohr und Poesie in der Seele, auch Nonnos wußte was ein guter Vers ist: wenn diese so verschiedenen Geister an Euphorion Gefallen fanden und ihn verehrten, wenn ihre Freunde wohl mehr noch als sie selbst ihm nacheiferten, dann finde ich nicht den Mut, Euphorion für einen langweiligen, ungeschickten, unleidlichen Verspedanten zu erklären, wie das heute üblich ist. Das freilich muß bekannt werden, daß in den erhaltenen Trümmerchen seiner Gedichte nichts ist, was packt und erregt. Wenn man ihn einen Nachbeter des Kallimachos schilt, mit dem sich zu messen ihm nicht die Anmaßung aber der Geist gefehlt habe, so ist daran richtig, daß er wirklich seltene Worte und abgelegene Kenntnisse mit ihm gemein, also von ihm entlehnt hat. Aber wenn Catull und die Andern, die den Kallimachos besser kannten als wir, neben diesem auch Euphorion studierten, Gallus vielleicht gar, wie Catull kallimachische Gedichte, so Euphorions Verse lateinisch nachgebildet hat, so muß er unbedingt Reize gehabt haben, die auch neben Kallimachos wirkten, vielleicht gar Reize, die diesem fehlten. Welcher Art diese waren, ist aus den krümeligen Bruchstücken seiner Gedichte schwerlich zu erschließen. Vielleicht darf aber wenigstens über seine Kompositionskunst eine Vermutung gewagt werden.

Catulls umfänglichstes Werk, sein kleines Epos (Epyllion) 'die Hochzeit des Peleus und der Thetis' (64), nimmt neben der von ihm abhängigen Ciris und der Aristaiosepisode in Vergils Georgica (IV 315—597), die aber dieselben Kunstmittel zurückhaltender verwenden, in der gesamten uns kenntlichen Poesie eine Sonderstellung ein. In schärfstem Gegensatz nämlich zum ruhig in gleichmäßiger Breite dahinfließenden Epos hat dies Gedicht, obgleich es den epischen Hexameter und epische Sprache benutzt, eine Unruhe und Erregung, die an die Lyrik z. B. der Bakchylideïschen und Pindarischen Chorlieder und etwa an die elegische Erzählung in Kallimachos' Aitien, mehr noch an die der Römer wie Properz und Ovid erinnert. Catull tritt statt wie der Epiker hinter seinem Stoff zu verschwinden wieder und wieder hervor, spricht seine persönliche Teilnahme aus, redet die Gestalten seiner Dichtung an. Er springt wie der Lyriker von einer eingehend ausgemalten Szene plötzlich zu einer anderen über, deutet die dazwischenliegende Handlung nur mit kurzen Worten an. Und er liebt, seinen Figuren lange Reden in den Mund zu legen, nicht die Handlung zu fördern, sondern ihre Stimmung zu malen, um in ihre Seele blicken zu lassen.

Die oft schon ausgesprochene Vermutung, Catulls Epyllion stehe zu Euphorion in enger Beziehung, beruht darauf, daß ein Hexameter desselben im 30. Verse des Catullischen Gedichts, auch ein zweiter vielleicht euphorionischer im 111. Verse wörtlich wiedergegeben sind. Eine leichte Stütze findet sie durch die Beobachtung, daß wie bei Euphorion sich hier auffallend schwergewichtige Hexameter mit einem Spondeus statt eines Daktylos im fünften Fuße häufen, daß die Sprache sehr gewählt ist, gern ältere Formen verwendet, zusammengehörige Worte künstlich verschränkt werden, und daß in knappster Andeutung manches Rätsel, nur Gelehrten lösbar, aufgegeben wird. Dazu kommt noch als weitere Eigenart des Catullischen Gedichtes seine wunderlich verschlungene Komposition. Ist es im Stil Euphorions gedichtet oder gar sein eigenes Gedicht in lateinischer Fassung, so muß eben in diesen seinen hervorstechendsten Eigentümlichkeiten das liegen, was Euphorions Poesie vor aller anderen auszeichnete.

Catull beginnt ohne jede Einleitung wie wenn er ein Märchen erzählte. Nur redet er nicht im einfältigen Märchenton, sondern wie Euphorion in sehr künstlichen Wendungen, die ich hier nicht wiedergebe: 'Es sollen einmal erlesene Helden von Thessalien zum Phasis gefahren sein, das goldene Vließ zu holen. Da staunten die Meermädchen dies erste Schiff, das ihre Wellen furchte, wie ein Wunderwesen an. Und die Jünglinge erschauten vom Bord die Nymphen und es verliebte sich Peleus in Thetis und Thetis in Peleus. O seelige Zeit! seid mir gegrüßt ihr Heroen! Euch will ich besingen und dich vor allen Peleus, dem Zeus selbst seine Geliebte gönnte.' Da springt der Dichter ab. Kein Wort mehr von der Fahrt der Argonauten, ihren Abenteuern, ihrer Heimkehr. Kurz wird der Entschluß zur Ehe abgemacht, breit aber wird die allgemeine Teilnahme der Thessaler an der Hochzeitsfeier ihres Fürsten geschildert. Dann eine neue Überraschung: der Dichter verliert sich in der Beschreibung der Stickereien auf der Decke des Ehebettes, das die Gäste bewundern. Bald läßt er uns auch vergessen, daß er das eingestickte Bild der verlassenen Ariadne beschreibt. So lebhaft, so ausführlich wird die Erzählung, wie sie auf Naxos erwachend mit Entsetzen bemerkt, daß Theseus sie treulos verlassen hat und schon fernab vom Strande übers Meer fährt. Doch dabei bleibt es nicht. Wir hören, daß sie sich in ihrer Heimat Kreta in ihn verliebt hatte, weiter, warum er von Athen dorthin gekommen war, wie er den Minotaur überwältigt, durch Ariadnes Knäuel aus den Irrgängen des Labyrinths gerettet ist. Da unterbricht sich der Dichter, kehrt zur verlassenen Ariadne zurück, schildert ihre Verzweiflung und läßt sie selbst in 70 Versen ihre Klagen ausströmen. Sie enden in einer Verwünschung, und ihr Fluch erfüllt sich. Denn Theseus war beim Abschied von

seinem Vater beschworen worden, statt der dunkeln weiße Segel bei der Rückkehr des Schiffes ziehen zu lassen, wenn er gerettet sei. So lebhaft drängt sich wieder dem Dichter die Scene auf, daß er sie uns miterleben, den Vater uns selbst hören läßt. Doch Theseus vergißt den väterlichen Auftrag und Aigeus stürzt sich, als er das schwarze Segel nahen sieht, vom Fels hinab ins Meer. — Nun werden wir nach 200 Versen mit kurzem Wort wieder auf das in der Bettdecke eingestickte Bild der trauernd dem Schiff nachblickenden Ariadne zurückgeführt, dem dann als Gegenbild der herannahende bakchantische Zug des Dionysos, ihres neuen Gatten, gegenübergestellt wird. Aber auch da bekommen wir nicht recht die Vorstellung, daß wir die Decke des Hochzeitsbettes betrachten, so rasch entzündet sich wieder die Phantasie des Dichters an dem Gegenstand des Bildes: es wird ihm wieder zum lebendigen Geschehen. Erst Vers 265 vergegenwärtigt uns mit kurzem Wort das Prachtgewand endlich noch einmal. Nun folgt die Fortsetzung der Hochzeitsfeier. Die irdischen Gäste werden von göttlichen abgelöst. Sie werden uns einzeln mit ihren Gaben vorgeführt. Als sie sich in Peleus' Schloß zu Tisch gesetzt, singen die Parzen dem jungen Paar das Schicksalslied ihrer Ehe und ihres Sohnes Achill. Dann schließt der Dichter: 'So sangen die Parzen. Denn leibhaftig besuchten damals Götter die Heroen. Aber nachdem die Menschen mit allen Schändlichkeiten die Erde befleckt haben, wandten sie sich ab und lassen sich nicht mehr von den Sterblichen sehen.'

221. Bacchantin. Terrakotte aus Lokris, II. Jahrh. v. Chr. im Berliner Antiquarium.
(Ausgewählte Griech. Terrakotten in Berlin (1903) Tfl. XXVIII.)

Dies Gedicht ist wohl das künstlichste, was je an Komposition geleistet ist. Man tut ihm Unrecht, wenn man es Schachtelpoesie nennt, und man wird ihm nicht gerecht, wenn man es nur mit dem Verstand erfassen will. So viel kühl verstandesmäßige Überlegung darin steckt, das Ziel, um das sie sich bemüht und das sie wirklich erreicht, bei dem wenigstens, der sich vorurteilslos und naiv genießend hingibt, ist gerade dies, den Verstand auszuschalten. Träumen soll der Hörer. Wie der Traum Bild an Bild mit losem Bande reiht, bald lange verweilend,

bald schnell springend, auch wohl zurück findet um neue Bilder anzufügen, und schließlich ausklingend den halb Erwachenden der Wirklichkeit zurückgibt, die sich in ihrer Gegensätzlichkeit nun in die Vorstellung drängt, so spinnt hier der Dichter seine leichten Fäden. Fort aus dieser Alltäglichkeit führt er uns in ferne Vergangenheit; das betont er stark zu Anfang, das bringt er mit mancherlei Mitteln zum Bewußtsein, das prägt er am Schluß eindringlich durch den Vergleich von Einst und Heute ein. Romantische Stimmung will er erzeugen: 'es war die Zeit, da zum ersten Mal das Meer von Rudern gepeitscht wurde, da noch Götter und Menschen Verkehr hatten, sich Meerweib und Schiffer in die Augen sahen und sich verliebten'. Dann Hochzeit und Gratulanten und staunende Bewunderer der Schätze und des prächtigen Ehebettes, und wir bestaunen mit ihnen die eingestickten Bilder und lassen uns die Geschichte erzählen, vergessen, daß wir sie längst kennen, bei der Art, wie der Dichter sie erzählt, nicht geradlinig, sondern scheinbar naiv kindlich, immer wieder und immer weiter zurückgreifend. Schließlich finden wir uns wieder zurück zur Hochzeitsfeier und sehen nun die Götter und hören die Schicksalschwestern die Zukunft deuten. Ach wie schön war's damals! Mit sanfter Hand führt der Dichter aus der goldenen Zeit in die eiserne zurück, nicht um uns die Schwere der Gegenwart drückend empfinden zu lassen, die Traumbilder der Heroenzeit sollen noch glänzender nachleuchten.

Es ist in diesem Gedichte Catulls das Stilprinzip der Buntheit bis an die Grenze des Möglichen entwickelt, formal wie inhaltlich. Der Ton wechselt von einfachster Erzählung zu lebhaften Ausrufen, unmittelbaren Anreden an die Helden, bald wird knapp berichtet, gelegentlich jäh gesprungen, bald wird breit und anschaulich geschildert, leidenschaftliche Reden werden eingelegt, ein Sang wird trotz der Hexameter mit theokritischer Kunst vorgetäuscht durch strophische Gliederung, klingenden Schaltvers und lyrische Färbung, schließlich wird gar ein 'elegischer' Ton angeschlagen. Die inhaltliche Buntheit wirkt noch stärker durch überraschende Verbindungen. Wer von der Fahrt der Argo hört, ist nicht darauf vorbereitet, von Peleus und Thetis zu hören, auch nicht, daß sie so sich sahen, auch nicht, daß sie sich in gegenseitiger Liebe vereinigten statt im Ringen, wie die alte Sage berichtete. Und noch weniger konnte je Einer vermuten, daß die größere Hälfte eines Peleusgedichtes nicht ihm, sondern der Ariadne gelten werde. Solcher Buntheit, auch solcher Überraschungen hatten sich schon die großen hellenistischen Dichter befleißigt: Kallimachos in seinen elegischen Aitia und im kleinen Epos Hekale, Apollonios in seinem großen Argonautenepos. Doch scheint im Catullischen Epyllion diese Kunst gesteigert zu sein hauptsächlich durch die enger zusammenfassende Verbindung der einzelnen Geschichten und das traumhafte Hinübergleiten von einem zum andern statt ruckweisen Wechsels. Und das alles ist in einer Weise vorgetragen, die vom Ton aller Epen, so weit wir sehen, grundsätzlich abweicht. Wenn das Euphorions Stil war, so läßt sich seine Wirkung auf so feine Dichter, wie jene Römer waren, besser verstehen. Gerade Vergil hat diese feine Kunst träumerischen Gleitens in einigen Eklogen mit Meisterschaft geübt und aus der Art wie er Gallus einführt, scheint dasselbe für diesen, also auch für sein Vorbild Euphorion geschlossen werden zu dürfen. An den erhaltenen dürftigen Brocken Euphorionischer Gedichte und den wenigen Notizen über seine Kunst kann das Alles nun freilich nicht wohl nachgewiesen werden. Doch läßt sich Einiges immerhin zur Bestätigung anführen.

Die Abschweifungen hefteten sich leicht an Nebensachen, wie im Catullgedicht die Ariadnegeschichten an die Decke des Hochzeitsbettes. Das ist der Grund, daß Euphorion ebenso wie sein Vorbild Kallimachos und sein Nachfolger Parthenios dem Tadel der Weitläufigkeit und des Klebens an Einzelheiten verfielen. So heißt es ganz amüsant bei Lukian: 'wie viel Verse

meinst Du wohl, daß diese drei im Gegensatz zu Homers Unterweltsbildern gebraucht haben würden, um das Wasser bis an die Lippen des Tantalos zu führen?'

Stoffliche Buntheit der Epyllien Euphorions ist zweifellos. So hat er in seinen 'Thrakern' wenigstens zwei Liebesgeschichten erzählt, beide häßliche Verirrungen, bis zu wilden Gewalttaten gesteigerte Leidenschaft, aber auch Herakles, in eine lakonische Sage verflochten, kam darin vor. Ja man könnte aus der Art, wie Parthenios für Gallus jene beiden Liebesgeschichten referiert, trotz seiner Kürze im Vergleich mit der Technik des Catullischen Epyllions wohl schließen, daß er seine Personen in langen Selbstgesprächen ihre Stimmung offenbaren ließ. 'Eine Zeitlang meisterte Klymenos seine Leidenschaft zu seiner eigenen Tochter, als sie ihn aber noch viel mehr überkam, da verführte er das Mädchen durch ihre Amme und kam, ohne daß sie ihn ahnte, mit ihr zusammen.' Dann kurz die Hochzeit mit ihrem vornehmen Freier. 'Nicht viel später aber reute es den Vater, er kommt von Sinnen, entreißt ihm die Gattin und verbindet sich offen mit ihr. Sie klagt, daß sie Schreckliches und Widerrechtliches vom eigenen Vater erlitten habe, schlachtet, sich zu rächen ihren Bruder, betet um Erlösung und wird in einen Vogel verwandelt.' Die Geschichte ist simpel, aber seine Kunst konnte Euphorion in der Seelenmalerei des Vaters zeigen, der vergeblich seine Leidenschaft bekämpft, dann nach der Hochzeit ganz außer sich gerät, aber auch der Tochter, die entrüstet Rache nimmt und zur Brudermörderin wird, und schließlich verzweifelt die Gnade der Götter erfleht. Das wären vier Reden, sie werden die Wirkung des Gedichts ausgemacht haben.

222. Terrakottaköpfchen (7 cm hoch) aus Arezzo. II. Jahrh. v. Chr. Arezzo, Museum.
(Notizie degli scavi (1920) III, Tfl. 2.)

223. Terrakottaköpfchen (7 cm hoch) aus Arezzo. II. Jahrh. v. Chr. Arezzo, Museum
(Notizie degli scavi (1920) III, Tfl. 2.)

Mit welchem Pathos Euphorion solche Reden ausgestattet hat, das zeigt ein Bruchstück von fünf Versen aus einem nicht betitelten Gedicht, das durch die leidenschaftliche Erregtheit, den tönenden Klang seiner Worte und die gewählte Sprache den Reden der Ariadne in Catulls Epyllion an die Seite gestellt werden darf. Das Stück stammt aus der verzweifelten Rede einer Mutter an ihren Sohn, der sie morden will, etwa der Klytaimestra oder der Eriphyle oder wahrscheinlicher einer viel abgelegeneren Sagengestalt: 'Kind, mähe nicht deiner Mutter Drossel ab, die ich dich dreihundert Sonnen getragen habe, Kind, unter meinem Gürtel; die ich furchtbare Schmerzen ertrug, als du ans Licht kamst, und die ich zuerst deinen Lippen die leckere Brust bot und dich mit weißer Milch beträpfelte.' Die Wiederholung der Anrede mitten im Satz, die Alliterationen und Gleichklänge ($\mu\eta$ und η, φ, λ, σ) geben ihnen Wucht und Klang.

τέκνον, μὴ σύ γε μητρὸς ἀπ' ἀνθερεῶνας ἀμήσῃς,
ἠελίους ἥτις σε τριηκοσίους ἐφόρησα,
τέκνον, ὑπὸ ζώνῃ, φοβερὰς δ' ὠδῖνας ἀνέτλην
ἐς φάος ἐρχομένον, λαρὸν δ' ἐπὶ χείλεσι πρώτη
μαστὸν ἐπισχομένη λευκῷ σ' ἔψισα γάλακτι.

Auch die aus dem üblichen Eposstil herausspringende Anrede findet sich noch in den wenigen Fragmenten Euphorions und zwar eine sehr bezeichnende: es ist gar eine Blume, die er apostrophiert, wie Catull die Heroen, die Thetis, den Eros:

Πορφυρέη ὑάκινθε, σὲ μὲν μία φῆμις ἀοιδῶν . . .

'Purpurne Hyacinthe, du sollst entsprossen sein am Strande von Troia aus dem Blute des Aias' — die Anrede mußte weiter gehen.

Nicht wenige seiner Verse suchen lyrischen Klang. Alliterationen, Gleichklänge, ja Reime, Anaphern, vokalreiche Worte und offene Formen sind ihm beliebte Mittel. Wenige Beispiele:

ἠδ' ὅσσα προτέροισιν ἀείδεται Εὐρυβάτοισιν
oder: *Μυσοῖο παρ' ὕδασιν 'Ασκανίοιο*
oder: *ἥ καί νιν σφεδανοῖο τανυσσαμένη ἀπὸ τόξου*
Ταιναρίη λοχίῃσι γυναικῶν ἐμπελάτειρα
Ἄρτεμις ὠδίνεσσιν ἑῷ ταλάωρι μετάσποι.

Euphorion hat auch sehr persönliche Gedichte in epischem Maße geschrieben, Gedichte, deren Inhalt eher für lyrische Maße und die Elegie passen würden. Wenn er Einen verschreit, der ihm einen Becher gestohlen hat, so hätte Archilochos das in Jamben, Catull hat ähnliches in Elfsilbern gedichtet. Auch ein Trauergedicht auf seinen Freund Protagoras hat Euphorion in Hexametern gedichtet, aber mit lyrischer Färbung

τῷ καὶ μέτρια μέν τις ἐπὶ φθιμένῳ ἀκάχοιτο,
μέτρια καὶ κλαύσειεν, ἐπεὶ καὶ πάμπαν ἄδακρυν
Μοῖραι ἐπημήναντο

Man bekommt den Eindruck, als hätte Euphorion die altüberlieferten Stilgesetze grundsätzlich verletzt und im epischen Vers alles auszudrücken sich vorgesetzt. So darf wohl gesagt werden, die Eigentümlichkeiten des Catullischen Epyllions finden in den wenigen Restchen Euphorionischer Poesie Parallelen. Also werden wir uns seinen Stil so vorstellen dürfen, wie Catull ihn nachgebildet hat; hat er doch auch Kallimachos' Locke der Berenike übersetzt. Dann erst ist Euphorions Ruhm begreiflich, und dann hätte er über den Catullischen Kreis hinaus auch auf die elegische Erzählung der römischen Klassiker gewirkt.

Ciceros Klage über Euphorions 'allzu große Dunkelheit' bestätigen seine Verse nur zu sehr. Sie wimmeln von seltenen Worten, Anspielungen und gesuchten Paradoxien. Als solche, nicht als törichte Flüchtigkeit wie man getadelt hat, muß seine Wendung gewertet werden, die er vom Höllenhunde braucht, als ihn Herakles dem Eurystheus bringt: 'er kam nach Tiryns lebendig aus dem Hades als letzter der zwölf Kampfpreise.' Das Wunder ist eben, daß das Ungeheuer des Totenreiches unter der Sonne lebendig bleibt. Die Beschreibung der Bestie war nicht übel: 'das Untier ängstigte sich und wütete unter der Faust des Helden, daß ihm der Geifer aus dem Munde floß, unter seinem Bauch die Schwanzschlangen um seine Seiten züngelten, aus seinen Augen blaue Blitze zuckten.' Nun folgt ein Gleichnis, das nicht ein geschlossenes Bild geben will, sondern die Phantasie von Bild zu Bild immer steigernd führt:

'wohl springen wo in Schmieden, wohl in Meligunis (der vulkanischen Lipara-Insel) irgendwo solche Funken in die Luft hinauf, wenn Eisen mit Hämmern (von Kyklopen) geschlagen wird — es dröhnt der Ambos unter den festen Hieben — oder in den rußigen Aitna hinauf, wo der Asteropaios haust', d. h. wo der riesige Götterfeind Typhon seinen funkensprühenden Atem durch den auf ihn getürmten Aitna herausstößt. Von der Menschenschmiede zur liparischen Kyklopenschmiede, schließlich zum Feuersprühen des Riesen unter dem Aitna.

Das Schicksal hat Euphorion noch schlimmer bedacht als Kallimachos. Wohl nicht ganz mit Unrecht. Er hat seine Meister überbieten wollen, in gelehrter Dunkelheit ist es ihm gelungen, aber von seinem geistreichen Witz und seiner barocken Phantasie hat er nichts. Dennoch hat er im Epyllion Eigenschaften entwickelt, die feine Kenner, 'docti poetae', um so höher schätzten, als sie sie bei Kallimachos nicht fanden: und so durfte er mit diesem gefeiert werden.

* * *

Als Dichter wird neben sie der kleinasiatische Grieche Parthenios von Nikaia aus dem ersten Jahrhundert gestellt, mehr als hundert Jahre jünger als Euphorion. Zu beiden stand er in nahem Verhältnis. Er hat vor allem im elegischen Maß gedichtet, soll aber auch verschiedene andere angewandt haben, von einem seiner Epyllien wenigstens hat er selbst ein Paar Verse erhalten. Seine sehr dürftigen Bruchstücke bestätigen sein Studium des Euphorion. Wie dieser hat er mythische Stoffe bearbeitet und aus persönlichen Erlebnissen heraus Elegien gedichtet auf den Tod von Freunden und seiner Gattin, auch ein Geleitgedicht. Eine Vorstellung von der Art seiner Poesie, von seinem Stil, seiner Darstellung, ist nicht zu gewinnen, ein Urteil über ihn also unmöglich, obgleich es oft genug gewagt wird. Zweifellos ist nur seine geschichtliche Bedeutung als Vermittler höchst entwickelter, überfeinerter hellenistischer Poesie an die nun für sie empfänglichen und zur Nacheiferung reifen Römer. Ein unglückliches, für das damalige Elend der Griechen überhaupt charakteristisches Geschick hat ihn dazu gemacht. Er wurde im Mithradatischen Kriege als Sklave nach Rom geschleppt, hatte dort das bittere Glück, in seiner geistigen Bedeutung erkannt und freigelassen zu werden, und hat sich nun als Client vornehmer Herren eine Stellung als Dichter, Anreger, Leiter und Helfer der jungen römischen Poetengeneration, der 'Neoteriker' erworben. Er wird Vergils griechischer Lehrer genannt und dessen verehrtem großen Freunde, Cornelius Gallus, der in der Politik wie in der Poesie um den höchsten Preis rang, hat er die uns wenigstens im Auszug erhaltene Sammlung von 'Liebesleiden' hauptsächlich aus hellenistischen Dichtern mit genauen Herkunftsangaben und gelegentlich wörtlichen Zitaten gewidmet, um ihm, wie er im Begleitschreiben sagt, Material für die eigenen Epen und Elegien bequem bereitzulegen. Wie Parthenios selbst Euphorions Spuren gefolgt ist, so wird er es auch gewesen sein, der seine Verehrung für ihn auf die jungen Römer übertragen und sie seinem Studium, seiner Nachahmung angeregt haben wird. Dabei fällt auf, daß er wie Gallus sich in erster Linie als Elegiker betätigt hat, während Euphorion durchaus Epiker war. Wenn nun die erzählende Elegie eines Properz und Ovid sich auszeichnet durch persönliches Hervortreten des Dichters, asymmetrische sprunghafte Darstellung und leidenschaftlich pathetische Reden aus der Situation heraus, die Seelenstimmung zu schildern, also gerade durch die charakteristischen Eigenschaften des Catullischen Peleusepyllions, das Stil und Art Euphorions wiederzugeben scheint, so drängt sich die Vermutung heran, daß Parthenios diese lyrischen, dem Epos fremden Stilelemente vom Euphorionischen Epyllion auf die Elegie übertragen und so dem Gallus, Properz, Ovid die Wege gewiesen habe. In natürlicher Verbindung steht dazu eine andere auffallende und rätselhafte Erscheinung. Eben diese

römischen Elegiker, die hellenistische Dichter als ihre Meister verehren, geben eigensten persönlichen Erlebnissen Ausdruck, während alle früheren griechischen Elegiker ihre Empfindung in Erzählungen von Geschehnissen längst entschwundener Zeiten spiegeln. Es könnte sein, daß Parthenios diese Entwicklung, von Euphorions Trauergedicht auf Protagoras ausgehend, angebahnt oder weiter entwickelt habe, der den Schmerz über den Tod einiger Freunde und der eigenen Gattin, nun in Elegien geklagt hat, zumal Licinius Calvus in einem Gedicht auf seine verstorbene Gattin Quintilia, wie sein Freund Catull (96) rühmt, seiner Liebe zu ihr rührenden Ausdruck gegeben hat.

Wenn mit Recht psychologische Vertiefung, wie sie in den Reden des Catullischen Epyllions und in den erzählenden Elegien der Römer erscheint, schon bei Parthenios und Euphorion vermutet wird, so darf man wohl auch glauben, daß so feine Geschichten wie die von Hero und Leander, Pyramos und Thisbe, deren Reiz eben darin liegt, in dieser Periode entstanden sind. Aber es läßt sich durch nichts anderes die vage Vermutung stützen als eben darauf, daß diese ergreifenden Erzählungen vor die Kaiserzeit fallen müssen und man sie dem Zeitalter des Kallimachos zuzutrauen sich heut zu Tage nicht mehr berechtigt fühlen dürfte.

3. GESCHMACKSWECHSEL

Von den literarischen Bewegungen in diesen Perioden haben wir keine Kenntnis. Gewiß aber ist in zwei Jahrhunderten bei hochentwickelter Kultur nun gar einer so tief erregten Zeit, wie diese, gleichmäßige Entwicklung in derselben Richtung nicht anzunehmen. Wir können vielmehr von vornherein als sicher annehmen, daß verschiedene Tendenzen miteinander gerungen und sich abgelöst haben. Ebenso sicher ist, daß auf einem so weit ausgedehnten Gebiet, das Griechen unter recht verschiedenen Verhältnissen und in mannigfacher Mischung mit anderen Nationen bewohnten, gleichzeitig verschiedener Geschmack sich geltend gemacht habe. Nun ist die plastische Kunst des Hellenismus in zahlreicheren Denkmälern erhalten, sichere Zeitansätze konnten für einige gewonnen und der Wechsel von widersprechenden Kunstrichtungen konnte festgestellt werden. Auf die leidenschaftliche Erregtheit des hellenistischen Barock, die im gewaltigen Gigantenfries des Riesenaltars in Pergamon um 180 ihre großartigste Darstellung gefunden hat, folgt alsbald schon im zweiten Jahrhundert Ernüchterung, Rückkehr zu gehaltener Ruhe und klassizistischer Formgebung. 'Neuattische' Kunst gewinnt weite Verbreitung. In der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts v. Chr. aber hebt sich von Rhodos aus noch einmal eine barocke Welle auf: damals ist dort der Farnesische Stier und die Laokoongruppe geschaffen, die man früher stilistisch zu den Pergamenern stellte. Diesem doppelten Stimmungsumschwung entspricht das Auftreten

224. Marmorkopf des Poseidonios.
(Nach Hekler, Bildniskunst. Tfl. 126.)

225. Bronzekopf aus Delos II. Jahrhs. Athen, Nationalmuseum.
(Monuments Piot XXIV, Tfl. 3.)

226. Lyraspielerin. 'Neuattisches' Relief aus Panderma in Constantinopel um 100 v. Chr. (Brunn-Bruckmann Text zu 599.)

Euphorions am Ende des dritten Jahrhunderts, wenn anders ich seinen Stil richtig erfaßt habe, und seine Wiederaufnahme in der Mitte des letzten Jahrhunderts durch Parthenios und die Kreise des Catull und Gallus. Um 150 aber hat Moschos von Syrakus ein Epyllion 'Europa' gedichtet, das nichts von der aufgeregten Art Euphorions und Catulls zeigt, nichts von seiner Buntheit, auch nicht mit seltenen Worten und abgelegener Gelehrsamkeit prunkt. Ruhig und gradlinig fließt die Erzählung vom Raub der Europa durch Zeus in Stiergestalt dahin, es gibt keine Sprünge, keine Asymmetrie, niemals tritt der Dichter persönlich hervor, nie spricht er die Gestalten seiner Phantasie an. Die kleinen Reden sind ohne Leidenschaft, malen nicht das innere Leben, sondern sind notwendige Bestandteile der Handlung. Keine fremde Sage wird eingelegt, auch jede Anspielung ist vermieden. Nur eine breite Beschreibung des kunstvollen Blumenkörbchens der Europa unterbricht die Erzählung und ihr entspricht symmetrisch die Schilderung der Schönheit des göttlichen Stieres. Das Gedicht hat auch nichts von dem romantischen Reiz und der traumhaften Stimmung der Catullischen Peleushochzeit. Kurz, das Epyllion des Moschos ist im epischen Stil gehalten. Es hat seine Parallele in der sauberen Nüchternheit der 'Neuattischen' Plastik derselben Zeit. Hier wie da zeigt sich der natürliche Rückschlag gegen die unerträglich gewordene dauernde Exaltation.

Anders und doch in der Tendenz ähnlich ist das Epyllion 'Megara' wohl aus derselben Zeit. Es gibt in zwei etwa gleich langen Reden, die durch sechs erläuternde Hexameter verbunden sind, also symmetrisch gebaut, die Klagen der Gattin und der Mutter des Herakles um den stets in äußersten Gefahren dahinstürmenden Helden. Der Dichter hat sich eine hübsche Aufgabe gestellt, die Taten des gewaltigen Heroen in den Seelen der in Sorge und Kummer daheimgelassenen Frauen zu spiegeln. Aber wie Moschos hält er jede Leidenschaftlichkeit fern, sanft und weinerlich fließen die Klagen dahin. Keine Ausrufe, kein Ausbruch des Schmerzes, der Verzweiflung. Einfache Sprache, keine Rätsel, keine Gelehrsamkeit. Dieselbe antibarocke Tendenz spricht aus der 'Megara' wie aus der 'Europa'.

Erhalten sind beide Gedichte in der Bukolikersammlung. Moschos hatte nämlich wie manche Andere in Anlehnung an Theokrit Bukolische Gedichte gemacht. Proben ohne Bedeutung und meist auch ohne Reiz sind da zu lesen. Niedlich ist des Moschos Steckbrief, den Aphrodite ihrem entlaufenen Söhnchen Eros nachschickt.

Im Gegensatz zu diesem sachten Poeten des nüchternen zweiten Jahrhundertstils steht der

227. Kentaur von Eros gebändigt. Marmorstatue nach späthellenistischem Vorbild II. Jahrh. n. Chr. Paris, Louvre. (Photo Giraudon.)

Smyrnaier Bion um 100 und sein Schüler, ein Italiker Sullanischer Zeit, der ihm ein Grabgedicht gewidmet hat. Auch Bion war Bukoliker, sein Hauptstück aber ist ein Hymnus auf den toten Adonis. Überall ist seine Anlehnung an Theokrit sehr deutlich. Überall tritt aber auch seine leidenschaftliche Erregtheit hervor. Er schwelgt in Klangfiguren, Ausrufen, Anreden. Im Adonis hymnus steigert er das zu wild aufrauschendem, schluchzendem Jammer. Weit entfernt von dem höfischen Stil und der kühlen Künstlichkeit der Adonisklage in Theokrits Adoniazusen bringt er die fast orientalisch anmutende Inbrunst einer orgiastischen Naturreligion zu hinreißendem Ausdruck. Ein Meisterstück seiner Gattung. Es war zum Vortrag durch einen Virtuosen der Recitation, einen Rhapsoden am Adonisfest bestimmt, wie im genannten Theokritgedicht eine berühmte Sängerin vor dem ausgestellten Bilde des in Aphrodites Armen sterbenden Adonis die Klage singt. Bions Hymnus ist Gesang, und doch kann das Gedicht nicht wie ein Lied gesungen sein. Der Bau der Hexameter verbietet es. Es muß halb singend mit leidenschaftlichem Pathos in mannigfachem Wechsel des Tempos und des Tones vorgetragen sein. Nur die oft wiederholten Klagerufe werden geradezu gesungen sein, sie alle durch Cäsur in der Mitte sanglich gebildet.

Sogleich reißt der Dichter uns in die Stimmung hinein, sogleich gellt die Klage auf um den jugendschönen Gott des Frühlings, der jäh vom Hauer des Ebers dahingerafft, sich im Waldgebirge verblutet. 'Ich klag um Adonis: tot ist der schöne Adonis! "Tot der schöne Adonis!" Klagen dazu die Eroten.' Es ist unmöglich, den Wohlklang und die Inbrunst der Verse in anderer Sprache wiederzugeben.

Αἰάζω τὸν Ἄδωνιν · — ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις! —
'ὤλετο καλὸς Ἄδωνις!' ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες.

Dreimal in den zwei Versen der Name Adonis und stets an den klingendsten Versstellen. Die

zweite Hälfte des ersten Verses wird in der ersten des zweiten Verses wiederholt, aber nicht im gleichen Tonfall. Dort steigt der Rhythmus an: *ἀπώλετο*, hier fällt er *ὤλετο*. Wie steigert dies unscheinbare Kunstmittel die Wucht des Schreies! Umgekehrt gellt als erster Ton scharf der Weheschrei *Αι* heraus im Worte *αἰάζω*, im zweiten Vers klingt er gesänftigt wider im fallenden Rhythmus *ἐπαιάζουσιν:* so klagen die kleinen Eroten. Welche Kunst steckt in der variierenden Wiederholung der beiden tönenden Vokale des Namens *Ἄδωνις*: das *A* und *Ω* geben auch den Verben ihren Klang, dem *αἰάζω* so gut wie dem *ἀπώλετο*, das *A* kehrt dann im doppelten *καλὸς* zweimal wieder, das *Ω* in *Ἔρωτες*.

Nun ruft der Dichter Aphrodite an, als stünde er an ihrem Lager: 'Nicht mehr auf purpurnem Pfühle, Kypris, schlafe! Wach auf, Unsel'ge, nimm dunkel Gewand und schlage die Brüste und sag's Allen: 'tot ist der schöne Adonis!' — — Dann beginnt er von neuem mit denselben Worten wie im ersten Vers, schließt ihn aber wie den zweiten: 'Ich klag' um Adonis, es klagen dazu die Eroten. Es liegt der schöne Adonis im Gebirg, den Schenkel vom Eberzahn, vom weißen Eberzahn den weißen Schenkel getroffen . . .' Wie in den zwei ersten Versen dreimal Adonis wiederholt war, so auch in Vers 5—7 und wieder an denselben Stellen.

3 *μηκέτι πορφυρέοις ἐνὶ φάρεσι, Κύπρι, κάθευδε!*
ἔγρεο δειλαία, κυανόστολα καὶ πλατάγησον
5 *στήθεα καὶ λέγε πᾶσιν · 'ἀπώλετο καλὸς Ἄδωνις!'*
— Αἰάζω τὸν Ἄδωνιν · ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες. —
7 *Κεῖται καλὸς Ἄδωνις ἐν ὤρεσι μηρὸν ὀδόντι*
λευκῷ λευκὸν ὀδόντι τυπείς . . .

Nun malt der Dichter die blutbesudelten weißen Glieder, den verbleichenden Mund, den sterbenden Kuß. Malt den Jammer seiner Hunde, der Nymphen, der Aphrodite, die schreiend durch Wald und Dornen zum Geliebten dahinrast. Jetzt ist sie bei ihm, jetzt sieht sie die Wunde, das rinnende Blut, und in wilder Klage ergießt sich ihr Leid. So viel Blutstropfen dem Adonis entquillen, so viel Tränen der Aphrodite. Rosen und Anemonen blühen aus ihnen auf. Und wieder spricht der Dichter die Göttin an: 'nicht mehr im Walde bejammere den Gatten, leg ihn in dein Bett, wo er in deinen Armen geruht, so schön noch im Tod, wie im Schlafe.' — Nun liegt er da auf dem Purpurpfühl, um ihn geschäftig Eroten. Hymenaios schlägt die Hochzeitsfackel aus, die Charitinnen, selbst die Moiren möchten ihn wachrufen. Wie gern möcht' er, doch Persephone verbietet's. — — 'Hör' auf Kythereia mit den Klagen für heut, über's Jahr mußt du wieder weinen.'

Es ist kaum ein stärkerer Gegensatz denkbar als zwischen diesem Adonishymnus des Bion und dem Europa-Epyllion des Moschos. Man sage nicht, das sei begründet durch die verschiedene poetische Gattung. Homers Hymnen erzählen die Geschichte des Gottes im Ton des Epos, auch Kallimachos gestaltet trotz aller Aufgeregtheit den erzählenden Teil doch ruhig. Bion aber macht von vornherein entwickelnde Erzählung unmöglich, indem er fast am Ende anfängt, sogleich den zu Tode verwundeten Adonis uns zeigt, dann die Aphrodite heranholt, sie zum Geliebten führt, uns ihre Klage hören läßt; und daß er dann ja nicht in Erzählung verfalle, spricht er die Göttin an und fordert sie auf, die Leiche aufzubahren. Ebenso vermeidet Catull jeden Ansatz zu fortlaufender Erzählung so gut bei der Hochzeit des Peleus wie bei der Geschichte Ariadnes. Und das ist kein Hymnus, sondern ein kleines Epos wie Moschos' Europa. Nicht die Gattung, sondern das Lebensgefühl macht den Unterschied: der archaisierende Klassizist Moschos steht dem Rokoko der Rhodier im letzten Jahrhundert,

dem Bion Ausdruck verleiht, ebenso wie dem Barock des dritten Jahrhunderts und der Pergamener gegenüber, den in der Poesie Euphorion vertritt.

* * *

Das einzige ganz erhaltene größere Gedicht dieser Periode, wohl das wunderlichste Gedicht der gesamten Literatur, ist die Alexandra des Lykophron von Chalkis. Nicht einer Laune des Schicksals, sondern schrulligen Schulmeistern verdanken wir seine Überlieferung. Sie haben es zum Unterricht passend gefunden, kommentiert und, um es verständlich zu machen, mit Paraphrasen versehen. In 1400 jambischen Trimetern berichtet dem Priamos ein Bote ausführlich und wörtlich die in dunkler Orakelsprache ausgestoßenen Prophezeiungen der Alexandra, wie hier Kassandra heißt, bei Abfahrt ihres Bruders Paris, Helena zu holen. Was sie prophezeit, sind einfach die Sagen des troischen Krieges nebst einem Ausblick auf die neueste Geschichte und die Zukunft Roms unter Benutzung der herodotischen Antithese Europa-Asien. Aber nicht werden sie einfach im Futurum erzählt, sondern es werden diese allbekannten Geschichten in raffinierter Weise leichtem Verständnis entzogen: alles wird nur in knappen Andeutungen gegeben, noch verdunkelt durch verzwickte Umschreibung jedes Namens, Anspielungen und seltenste Glossen, und an den großen Fäden werden noch abgelegene Fabeln eingehängt. Nicht Poesie, sondern ein Rätselspiel ist dieser Jambus, auf dessen Schwierigkeit der Verfasser durch den Mund des Boten die Leser mit hämischem Behagen hinweist. Es setzt zwar die Lösung viel Gelehrsamkeit voraus, doch ist sie nicht ganz so schwer, wie es scheint.

Die Manier, dem Leser Rätsel aufzugeben ist schon bei den früheren hellenistischen Dichtern recht beliebt. Kallimachos hat Erkleckliches darin geleistet. Euphorion hat ihn an gelehrter Dunkelheit noch übertroffen. Aber Lykophron läßt auch ihn weit hinter sich, Euphorions seltene Glossen so vorurteilsfrei benutzend wie dieser die des Kallimachos. Auch Geschichten der Vergangenheit einem Propheten in den Mund zu legen, und ihnen dadurch neuen Reiz zu geben ist ein altes Kunstmittel. In der Odyssee prophezeien Proteus, Kirke, Teiresias die Heimkehr des Agamemnon und Odysseus, mit unübertrefflicher Kunst hat Aischylos im Agamemnon Kassandra die Greuel des Atreidenhauses offenbaren lassen, und hellenistische Dichter wie der Aitoler Alexander haben ganze Reihen von Liebesgeschichten im Futurum vorgetragen. Lykophron aber gibt eine umfassende zusammenhängende Geschichte mit weltgeschichtlichem Ausblick auf die Gegenwart, den Sieg der römischen Aineiasenkel über die griechischen Nachkommen der Troiasieger. Dieser Gedanke, aus den gewaltigen Ereignissen der erlebten Gegenwart geboren, hat etwas Großartiges. Man möchte bedauern, daß er in eine so skurrile Form gekleidet ist. Sibyllinische Prophezeiungen, in historischer Folge zusammengefaßt, wie sie uns in den Sibyllinischen Sammlungen vorliegt, deren Grundstock von einem alexandrinischen Juden um 150 v. Chr. herrührt, geben eine Parallele, zeigen, daß solche Tendenzen damals in der Luft lagen. Gearbeitet hat Lykophron in der Hochstimmung, die T. Quinctius Flamininus nach dem Sieg über Philipp von Makedonien 198 durch die Verkündigung der Freiheit an alle Griechen erregt hatte. Auf ihn weist Alexandra ohne Rätselworte hin, ihm huldigt der Dichter.

228. Rekonstruierte Portalwand vom Palast des Hyrkanos um 180/175 v. Chr. bei Esbon, östlich von Jericho, jetzt 'Arak el Emîr.
(Butler in Publications of the Princeton University. Expedition to Syria. Divis. II, A I (Leyden 1907) Tfl. 1.)

4. LYRIK UND EPIGRAMM

Am allerschlimmsten ist die Lyrik von der Überlieferung mißhandelt. So gut wie nichts ist gerettet. Die schon erwähnten kultischen Prozessionslieder haben Ausgrabungen zutage gefördert, eine Stimmungsschilderung der Waldeinsamkeit, bezeichnend für die sentimentale Stadtkultur ist auf einem Papyrusfetzen gefunden, ebenso ein Stück einer Helena-Arie in Kretikern. Amüsanter sind Reste von pikanten Liedchen, 'lokrische Sänge', in lyrischen Maßen, die Athenaios mit einem Dichter Philon in Verbindung bringt, der in Phoinikien selbst herumgezogen sei. Er führt vier Verschen an, leidenschaftliche Worte eines Weibes zu ihrem dringlichen Buhlen in der Furcht, vom Gatten überrascht zu werden: 'O, was fällt dir ein? verrat mich nicht, ich bitt dich. Bevor Jener kommt, steh auf, daß es dir nicht schlimm ergehe und mir Armen. Tag ist's schon, siehst du nicht das Licht durch's Fenster?' Des Athenaios Behauptung, ganz Phoinikien sei voll von solchen Buhlenliedern, hat sich bestätigt. Auf einer Tempelwand in Marissa zwischen Jerusalem und Gaza sind ähnlich frivole Verse eingeschrieben. Eine Frau teilt ihrem Liebsten mit, sie schlafe mit einem Andern, habe ihn aber sehr lieb und freue sich recht, daß sein Mantel als Bürgschaft bei ihr liege. Er antwortet: 'ich troll mich weg, dir laß ich weites Feld. Tu was du willst.' Aus anderem Zusammenhang ist die Mahnung: 'Klopf nicht an die Wand, das macht Lärm. Aber durch die Tür kommt dir mein Wink.' Situationen frisch aus der Wirklichkeit mit starker Unmittelbarkeit in lyrischen Maßen ohne Prunk und Ziererei hingeworfen, von packender Lebendigkeit. Diese Kunst steht sozusagen ohne alle literargeschichtliche Verbindung, mit frischer Selbstverständlichkeit da.

Catulls lebensprühende Lyrik setzt griechische Lyrik ähnlichen Inhalts und in gleichen

229. Grabstele von Smyrna. Paris, Louvre. II. Jhrh. v. Chr. (Nach Archäolog. Jahrb. 1905.)

Formen voraus, wenn freilich auch nichts sich mit seiner feurigen Genialität wird haben messen können. Aber keine Spur ist uns geblieben.

Dagegen liegt das Epigramm in ununterbrochener Entwicklungsreihe vor dank Meleagros von Gadara, der um 80 v. Chr. einen 'Kranz' wand aus den seiner Meinung nach besten Epigrammen alter und neuer Zeit, in dem er natürlich seine eigenen Leistungen nicht zu kurz kommen ließ. Sie bewegen sich meist in den Bahnen, die die großen Epigrammatiker des dritten Jahrhunderts geebnet hatten. Neu ist die Wendung zu persönlichem Angriff. Sie hat Alkaios von Messene gemacht. Vor 214 ein überschwänglicher Verehrer des Königs Philipp von Makedonien, hat er ihn nachher als Mörder und Giftmischer in erbitterten Epigrammen verfolgt. Um so begeisterter pries er 196 seinen Besieger T. Quinctius Flamininus als Befreier Griechenlands, nicht ohne den verhaßten Philipp als Versklaver Griechenlands zu brandmarken. Neben Lykophrons Alexandra und dem Rest eines Hymnus der Chalkidier auf ihn, ist dies Epigramm das Einzige, was sich aus der gewiß überreichen Literatur, in der die taumeligen Griechen den Römer priesen, erhalten hat. Alkaios stellt in klangvollen Versen — pompös und erhaben dominiert der Vokal A — Ost und West gegenüber, Xerxes und Titus. 'Es führte so Xerxes ein Perserheer in's Hellenenland wie Titus eines führte vom breiten Italien her. Aber der Eine kam, um Europa das Sklavenjoch auf den Nacken zu legen, der Andere zu befreien Hellas von der Sklaverei' (nämlich des Philippos von Makedonien).

Ἄγαγε καὶ Ξέρξης Πέρσαν στρατὸν Ἑλλάδος εἰς γᾶν
καὶ Τίτος εὐρείας ἄγαγ' ἀπ' Ἰταλίας.
ἀλλ' ὁ μὲν Εὐρώπᾳ δοῦλον ζυγὸν αὐχένι θήσων
ἦλθεν, ὁ δ' ἀμπαύσων Ἕλλαδα δουλοσύνας.

Fast ebensoviel Epigramme wie von sich selber — über hundert — hat Meleagros von seinem um 150 tätigen Landsmann Antipatros von Sidon, aus Tyros gebürtig, aufgenommen, 139 Neubürger in Athen, als Improvisator berühmt. Seine sorgfältig gefeilten, prunkvoll rhetorischen Epigramme, die den Charakter von Aufschriften auf Gräbern und Weihgeschenken wahren, schließen sich an das Vorbild des Leonidas von Tarent an. Sie sind dann selbst später viel nachgeahmt worden. Dagegen hat Meleager erotische Themen, vielfach berühmte Meister variierend, bevorzugt. Hatte Asklepiades in einem leidenschaftlichen Epigramm die Eroten gebeten, ihn mit Blitzen zu treffen und in Asche und Kohle zu verglühen, so macht Meleager daraus ein zierliches Bildchen: 'Ich liege, nun komm, wilder Daimon. Ich kenne dich, kenne deine glühenden Pfeile, wirf Brände in mein Herz. Verbrennen wirst du's nicht, denn schon ist es ganz Asche.' Seinen zahlreichen Liebchen hat er hübsche Denkmäler gesetzt. Niedlich, aber es geht ihm nicht tief, an Catulls Glutepigramme darf man nicht denken. Ein ihm fälsch-

lich zugeschriebenes, etwas jüngeres Gedicht (AP IX 363) malt nett den Frühling. Aber es ist eine objektive Schilderung, nicht der Jubel einer frühlingsfrohen Seele. Es ist kein Epigramm, eher eine Elegie, doch fehlt ihr, was die römische Elegie auszeichnet, der persönliche Atem.

Interessant ist unter den späteren Epigrammatikern, die in neuer Bearbeitung durch Philippos in früher Kaiserzeit dem Meleagerkranz angefügt wurden Philodemos, auch er von Gadara. Zeitgenosse Ciceros und Klient des Calpurnius Piso, hat er in Italien gelebt, wo er ein reiches Haus in Herculaneum besaß, in zahlreichen Schriften war er eifrig für Verbreitung des Epikureismus bei den Römern tätig. Daneben dichtete er mit geistreicher Eleganz amüsante, frivole, auch recht pikante Epigramme. So war er zum Vermittler leicht zugänglicher griechischer Oberflächenkultur an die genießerischen römischen Herren vor Anderen geeignet. Er hat in der Tat auch auf die römischen Dichter bemerkbaren Einfluß geübt. Lebhaft tritt seine Persönlichkeit hervor, er steht im Leben, und seine Epigramme sind nicht weniger aus Erlebnissen als aus literarischer Tradition geflossen. Wenn er auch spielt, so pocht doch lebendiger Pulsschlag in seinen Worten. Es steckt etwas von dem prickelnden Reiz in ihm und verbindet ihn mit seinem Zeitgenossen Catull, der nun freilich an Leidenschaft und Kunst ihn weit überragt. Ähnlichkeiten zwischen beiden beweisen nicht unbedingt Catulls Abhängigkeit von ihm. Wenn Philodem den Piso in einem lustigen Epigramm einladet, Catull dasselbe noch viel lustiger in Hendekasyllaben tut, so kann für beide die Anregung aus einem älteren hellenistischen Hendekasyllabos gekommen sein. Ebenso kann das schöne Bild vom Meer der Liebe Jedem einzeln aus einem älteren Gedicht im Gedächtnis haften geblieben sein. Philodem hat es (AP X 23) köstlich genutzt in Hilferufen an die Göttin der Liebe, die sich drängend überstürzen, um endlich zu schließen: 'Aus den Wogen deines Purpurmeeres rette mich, Kypris, Herrin, zum Hafen.' Geistreich spielt er mit dem Glauben an mystischen Zusammenhang zwischen Namen und Schicksal in dem allerliebsten Epigramm (AP V 115), daß er, *Φιλόδημος*, viermal in Paphos, in Samos, in Asien (?), in Argos eine Demo geliebt. Nur hüte man sich, das in seine Biographie zu setzen.

5. PROSADICHTUNG

Wie in der bildenden Kunst und der Poesie folgte auch in der Geschichtschreibung auf den pathetisch erregten Stil ein Rückschlag. Der glänzenden Technik eines Duris und Phylarch, die den Leser in Furcht und Mitleid zum Miterleben der erzählten Ereignisse hinzureißen sich bestrebten, stellt sich Polybios scharf ablehnend gegenüber. Schon als Militär und praktischer Staatsmann diesem Wesen abgeneigt, hat er in seiner freien Gefangenschaft in Rom 167—150 den klaren Wirklichkeitssinn der Römer in sich aufgenommen und so 'pragmatische Geschichte' geschrieben. Aber das Wiederaufleben des hellenistischen Barock im ersten Jahrhundert zeigt sich auch in der Historiographie: Poseidonios von Apameia in Syrien, stoischer Philosoph und umfassender Gelehrter, ein Mann feurigen Temperaments und leidenschaftlicher Hingabe an seine großen Aufgaben, ein Mann, der durch das Auge aufzufassen fähig, alles bildhaft anschaulich zu gestalten durch seine Anlage getrieben wurde, stand in der Art, geschichtliche Ereignisse zu schildern, wenn auch sein Ziel und seine Auffassung anders waren, doch der Darstellungskunst eines Phylarch und Duris viel näher als der trockenen Sachlichkeit des Polybios. Aus seinen geringen Resten sprühen uns Portraitzeichnungen wie des feisten Schlemmers Ptolemaios VII. oder des Parvenüs Athenion, einer Kreatur des Mithradates, der sich 88 zum Tyrannen von Athen aufwarf, mit packender Lebendigkeit an, und seine Erzählung des

230. Artemisopfer von zwei Satyrn bedient. Bronzerelief in Delos von 156 v. Chr. (Nach Monuments Piot XVIII (1910) Tfl. 6.)

sicilischen Sklavenaufstandes von 134—132, die Diodor in dem nur auszugsweise erhaltenen 64. Buch wiedergegeben hatte, erregt mit vollendeter Technik Mitleid und Furcht, Empörung und Entsetzen. Wir sehen den grausamen Sklavenhalter Damophilos und sein böses Weib und ihre mitleidige Tochter, wir sehen den Sklaven Eunus, Syrer aus Apameia, der mit kindischen Zauberkünsten und kecken Prophezeiungen die zusammengetriebenen verzweifelten Sklavenmassen aufwiegelt, wir sehen ihre Rache an ihrem niederträchtigen Herrn, sehen, wie sie ins Theater geschleppt und von den einst bis aufs Blut Gepeinigten verhöhnt und gerichtet werden, und wie die mitleidige Tochter den Lohn für ihre Guttaten findet. Gewiß haben sich solche Scenen abgespielt, aber mit dichterischer Phantasie sind sie zu lebendigster Anschaulichkeit wiedererweckt. Alles hätte so gewesen sein können, aber daß jede Einzelheit wirklich so gewesen ist, das zu behaupten hat gewiß dem Poseidonios ganz fern gelegen. Die gute Tochter neben den bestialischen Eltern beweist doch allein, daß hier dichterische Phantasie ein geschichtliches Ereignis ausgestaltet hat. Wie ein historischer Roman liest sich dieser Teil seines Geschichtswerkes. Alles ist erfüllt von leidenschaftlicher Erregung, Bild reiht sich an Bild, Furcht und Mitleid werden erregt, Spannung, bis zur Atemlosigkeit gesteigert, jagt den Leser weiter.

Hielt die Geschichte jüngster Vergangenheit die Phantasie in engen Grenzen, so bot die älteste Geschichte ihr freieren Spielraum. Je dürftiger die Überlieferung war, desto ungehinderter konnte sie schalten. Nie haben die Griechen zwischen Sage und Geschichte geschieden. Auch die Sage war ihnen Geschichte. Mochte die Dichtung seit Homer auch viele Sagen in feste Formen geprägt haben, das Recht sie neu zu gestalten, dem veränderten Zeitgeschmack anzupassen, haben sich die Griechen nie nehmen lassen. Die hellenistische Zeit hat die griechische Sage tatsächlich umgeformt. Freilich haben sich ihre phantastischen Gebilde gegen die klassischen nicht halten können. Zu ihrer Zeit aber konkurrierten sie siegreich mit ihnen. Nur aus Spuren noch sind sie zu rekonstruieren.

Das Vorbild des Euemeros wirkte lange und lebhaft fort. In der letzten Hälfte des zweiten Jahrhunderts arbeitete nach seinem Beispiel mit großem Erfolg Dionysios 'Skytobrachion' (Lederarm) zubenannt, der um 100 v. Chr. in Alexandreia als angesehener Gelehrter lebte. Wie jener hat er Götter- und Heldensage mit übermütigem Rationalismus zu Menschengeschichte im Maßstab der weitausgreifenden, gewaltige Mittel benutzenden Unternehmungen Alexanders und seiner Nachfolger umgestaltet. Hatte jener als urkundliches Zeugnis für seine Darstellung die von ihm auf glücklicher Insel im Indischen Meer entdeckte goldene Stele des Zeus vorgeschoben, so behauptete er, den Inhalt eines in 'Pelasgischen' Buchstaben und alter-

tümlicher Sprache abgefaßten Gedichtes über den Gott Dionysos von dem weitgereisten Thymoites, Zeitgenossen des vorhomerischen Orpheus wiederzugeben, der selbst in Nysa, des Gottes Pflegestätte, von den Eingeborenen seine Taten erkundet habe. Es war ein weitschichtiges Werk, in dem auch von Uranos und den Titanen, von Kronos und Zeus und Athena erzählt war, vielleicht auch von den Amazonen und Atlantiern.

Auch Troische Geschichten hat Dionysios Skytobrachion in drei Büchern geschrieben. Das Einzige was wir daraus wissen, daß er von einem Sohne Dardanos des Paris und der Helena erzählt hat, den er in einem offenbar selbst verfertigten Homervers nachwies, läßt vermuten, daß er die troische Sage in derselben Weise bearbeitet und wie seine Dionysosgeschichte mit ehrwürdigen Zeugnissen eigener Fabrik beglaubigt hat: er wird etwa einen älteren besseren vollständigeren Iliastext zu kennen behauptet haben.

231. Silberschale von Lameira Larga in Portugal. Römische Arbeit nach hellenistischem Vorbild. (Nach Archäolog. Anzeiger 1910, S. 334.)

Darin war ihm fünfzig Jahre früher schon der aus dem troischen Alexandreia stammende Hegesianax vorangegangen, der, ein Gelehrter wie Skytobrachion, als Vertrauter des Königs Antiochos d. Gr. (224—188) von Syrien, mit den Römern verhandelt hat. Er behauptete, eine uralte Schrift eines Troers Kephalon von Gergis entdeckt zu haben, der im zweiten Geschlecht nach dem troischen Kriege lebend, die ganze Geschichte Troias und der Troer von der Gründung der Stadt bis zur Zerstörung und zum Tode des Aineias in Thrakien und seinen Söhnen Romos und Romulos natürlich viel glaubwürdiger als Homer beschrieben hatte. Was da geboten wurde, kann man sich vorstellen nach dem einzigen greifbaren Stück: Paris hatte Oinone verlassen, um Helena zu freien, ihr Sohn Korythos kommt, herangewachsen, nach Ilias, verliebt sich in Helena und wird vom Vater getötet; Paris schließlich verwundet, sucht vergeblich bei Oinone Heilung, stirbt und auch sie entleibt sich. Das ist eine heroische Liebesgeschichte der Art, wie sie nach den Anregungen des Euripides im IV. und III. Jahrhundert ausgebildet waren. Sie kann aber nur eine Episode in der langen troischen Geschichte gewesen sein. Zweifellos aber war sie bei keinem andern so eindrücklich dargestellt, wie in diesem Buche des fingierten Kephalon, der zweimal für sie zitiert wird.

Man wird sich das Werk ähnlich zu denken haben, wie die besser bekannten des Dionysios Skytobrachion. Der scheint in weit umfassender Komposition die Mythen in derselben spannenden, aufregenden Weise dargestellt zu haben, wie Duris, Phylarch die Geschichte jüngster Vergangenheit. Wie gut Skytobrachion den Geschmack seines Zeitalters getroffen hat, zeigt, daß noch hundert Jahre später Diodor seine Darstellungen allen den vielen anderen vorgezogen hat, doch wohl, weil sie die beliebtesten waren. Lebendige Gegenwart sollten seinen Lesern die Personen, Leiden und Taten der Götter und Heroen werden. Auch bunte Abwechslung, dies Kunstprinzip hellenistischer Dichter, wußte er seinen Erzählungen zu geben, indem er große Exkurse einlegte und durch geschickte Gruppierung überraschend fremde Sagen miteinander verband, auch alte durch neu erfundene Züge bereicherte und interessant machte.

232. Odysseelandschaft. Rom, Vatikan I. Jahrh. v. Chr.
(Nach Nogara, Le nozze Aldobrandini.)

Das Liebesmotiv war bei ihm so wenig wie bei den Historikern von richtunggebender Bedeutung, doch hat er es gelegentlich so wenig wie Hegesianax-Kephalon verschmäht. So scheint er z. B. erzählt zu haben, daß Perseus, der mit großem peleponnesischem Heere das Gorgonenvolk bekriegte, sich in deren listig getötete Königin Medusa noch im Tode verliebt habe. Wie er hier das Penthesileiamotiv keck auf den wilden Medusenmythus übertrug, so hat er öfter packende Züge von einer Sage auf die andere übertragen. Kurz man darf sagen, Dionysios Skytobrachion hat noch einmal die griechische Sage aus dem Geist seiner Zeit mit dem Recht des Dichters frei umgestaltet. Dasselbe hat von seinem Vorgänger zu gelten. Nicht um albernen Rationalismus halber hat er geschrieben, sondern als ein letzter epischer Dichter hat er am ältesten und vornehmsten Stoff griechischer Poesie weitergedichtet.

Von seiner Erzählungskunst und groß hingezogenen Komposition gibt eine bessere Vorstellung der kurze Auszug, den Diodor um 50 v. Chr. in vierzehn Kapiteln des IV. Buches von seinen Argonautika in sechs Büchern eingelegt hat. Trotz der Dürftigkeit der trockenen Wiedergabe, die nur die groben Züge registriert, das Beste, die Schilderungen der Persönlichkeiten, Gegenden, Stürme, Schlachten, Abenteuer weggelassen hat, liest man auch nach Apollonios Epos die Argonautenfahrt in dieser Fassung doch mit Spannung wie eine neue Geschichte. Das zeigt am besten, daß ihr Verfasser wirklich Dichter war.

Zu Anfang wird Jason geschildert: ein Held an Leib und Seele, brennend von Ehrgeiz, etwas zu leisten wie Perseus und andere, die durch Kriegszüge in weite Fernen ewigen Ruhm gewonnen hatten. Diesen

233. Odysseelandschaft. Rom, Vatikan. I. Jahrh. v. Chr.
(Nach Nogara, Le nozze Aldobrandini.)

Drang eröffnet er dem König Pelias und dieser, ohne männliche Erben voll Furcht, daß sein Bruder, Jasons Vater, diesem die Herrschaft verschaffen wolle, ergreift gern die Gelegenheit und stellt ihm die Aufgabe, von den Kolchern die Haut des Krios zu holen. Er konnte hoffen, ihn in den Tod zu schicken: denn damals war der Pontos noch von wilden Barbaren umwohnt, die die Fremden umbrachten. Je gefahrvoller, desto lieber ist das Abenteuer dem jungen Helden. Er baut nun den ersten Fünfzigruderer — eine große Leistung zu einer Zeit, die nur kleine Kähne kannte! Auf diesem prächtigen Schiff wollten alle namhaften Jünglinge mitfahren. So konnte Jason die Besten auslesen wie Herakles, die Dioskuren, Orpheus, Atalante. Sie alle wählten dann Herakles zum Strategen. Ein Sturm, der sie bei Samothrake überfällt, treibt sie an das Gestade von Troia. Da sehen sie Laomedons Tochter Hesione am Uferfels angeschmiedet. Nun war eingehend der Grund für diese Opferung und die Befreiung des Mädchens durch Herakles' Sieg über das Meerungeheuer erzählt, wofür er als Preis Laomedons unbesiegbare Rosse und Hesione selbst erhält, die er mit jenen bei Laomedon zurückläßt, um sie bei der Heimkehr aus Kolchis zu erheben. Einen Sturm, der sie verzweifeln läßt, beschwört Orpheus durch Gelübde an die Samothrakischen Götter, deren Weihe er allein von den Argonauten empfangen hatte; zwei Sterne senken sich auf die Häupter der Dioskuren.

Das Phineusabenteuer war ganz frei umgestaltet. Wieder sind die Argonauten Rächer der Unbill. Sie befreien, voran die Boreaden, die Söhne ihrer Schwester Kleopatra und des Phineus, der sie unter Verläumdung seiner zweiten skythischen Frau mißhandelte. In dem sich darüber entspinnenden Kampf tötet Herakles den Phineus. Kleopatras Söhne, die ihrer Mutter die ihnen übertragene Herrschaft anvertrauen, schließen sich den Argonauten an, nachdem sie nach deren Geheiß die böse Skythin ihrem Vater zurückgesandt, der sie für die Untat mit dem Tode bestraft. So kommen die Abenteurer nach Kolchis, ohne zu ahnen, daß dort die Fremden der Artemis Tauropolos geschlachtet werden. Das hatte Hekate eingeführt, ebenso grausam wie ihr Vater Perses, König der Taurer, und ihr Oheim und Gatte Aietes, König von Kolchis, Söhne des Helios, eine wilde Jägerin, die Menschen statt Tiere jagte, und Erfinderin tödlicher Gifte. Von

ihren Töchtern übertraf sie Kirke noch an Bosheit, an den Skythenkönig verheiratet, Medeia aber war guten Herzens und rettete nach Möglichkeit die Fremden. Deshalb vom Vater eingekerkert, war sie gerade in das Heliosheiligtum am Strande entflohen, als die Argonauten landeten. Sie unterrichtet sie von der Gefahr, läßt sich von Jason die Ehe zuschwören und führt die Helden zur scharf bewachten goldenen Haut des Krios. Dieser war nämlich als Fremder geopfert worden, während sein Zögling Phrixos, den er hierher begleitet, von Aietes' skythischem Schwiegersohn gerettet worden, der sich in ihn verliebt hatte. Die nach dem Opferbrauch abgezogene Haut des Krios an den Tempel genagelt, nach Orakelspruch der Talisman für des Aietes Herrschaft, wurde deshalb von ihm scharf bewacht und, damit den Wächtern seine Kostbarkeit recht augenscheinlich werde, vergoldet. — So hat Skytobrachion das goldene Widdervließ der Sage, ein mythisches Bild der Sonne, mit Benutzung barbarischer Sitten geschickt rationalisiert. — Medeia führt nun die Argonauten dahin, verschafft ihnen Eingang, sie überwältigen die Wächter, rauben die Haut. Vom aufgestörten Aietes verfolgt, schlagen sie die Kolcher, Aietes fällt von Meleagers Hand, die Verwundeten heilt Medeia mit Zauberkräutern. Auf der Rückfahrt beschwört Orpheus abermals einen Sturm mit Gelübden an die Samothrakischen Götter, und der Meergott Glaukos, der zwei Nächte und Tage sie begleitet, weissagt dem Herakles seine Taten und Unsterblichkeit, den Dioskuren ihre künftigen göttlichen Ehren und ermahnt die Argonauten, den Göttern, die sie zweimal errettet, Dank abzustatten. So gründen sie in Byzanz ein heute noch von den Schiffern verehrtes Heiligtum. In Troia setzt Laomedon den Telamon, der die dem Herakles versprochene Hesione fordert, gefangen, Priamos befreit ihn; in der Schlacht fällt jener von Herakles Hand und Priamos wird zum König gemacht. In Samothrake lösen die Argonauten den 'großen Göttern' ihre Gelübde und stiften noch heute vorhandene Schalen.

Inzwischen hat Pelias auf ein Gerücht hin, daß die Argonauten verunglückt seien, alle Verwandten Jasons getötet. Die Argonauten, heimlich gelandet, werden von Medeia bestimmt, ihrer List die Rache zu überlassen mit Hilfe ererbter Zauberkräuter, die sie noch nie zum Schaden von Menschen benutzt habe. Als alte Artemispriesterin aus dem Hyperboreerlande berückt sie Volk, Pelias und seine Töchter, überzeugt diese von ihrer Kunst, die Jugend wiederzubringen, dadurch, daß sie sich selbst durch tüchtiges Abwaschen wieder verjüngt, vermag sie so zu bereden, den Vater zu töten, und zieht nun durch Fackelzeichen die Argonauten herbei. Jason klärt das Volk auf, hält die Peliastöchter edelmütig vom Selbstmord zurück, bittet ihre Blutschuld ab und verheiratet sie standesgemäß. Den Schluß bildet die Stiftung der panhellenischen olympischen Spiele durch die aus allen Gauen stammenden und Bündnis beschwörenden Argonauten und Herakles' Führung.

So lächerlich, gelegentlich kindlich diese wunderliche Umbildung der Sage durch den platten Rationalismus und die unerträgliche Edelmütigkeit anmutet, so wertvoll ist dies Machwerk zur Charakteristik und Beurteilung des ausgehenden Hellenismus. Ein Gelehrter konnte damals so etwas schreiben und breite Schichten haben es verschlungen. Nicht nur ein Strohkopf wie Diodor hat es noch hundert Jahre später ausgeschrieben, Verfasser von Sagenbüchern haben davon Notiz genommen: so weit und andauernd war die Wirkung dieser zum trivialen Abenteuerroman umgestalteten Heldensage trotz Apollonios von Rhodos, dessen heroisches Epos freilich für die Massen nicht genießbar war. Merkwürdigerweise ist das von ihm zur Entfaltung gebrachte Liebesmotiv weder in den Argonautika des Dionys Skytobrachion noch in seinen anderen Werken wie es scheint zur Geltung gebracht, jedenfalls nirgend beherrschend hervorgetreten. Es war also damals noch nicht zum notwendigen Requisit volkstümlicher Lektüre geworden. Bald sollte es das werden.

* * *

Euphorionis Fragmenta: Felix Scheidweiler, Diss., Bonn 1908. — Parthenios in Meinekes Analecta Alexandrina, Berlin 1843. 255. — Moschos und Bion in den Bucolici Graeci von U. v. Wilamowitz, Oxonii 1905. — Bions Adonis, deutsch und griechisch von U. v. Wilamowitz, Berlin 1900. — Lykophrons Alexandra, griechisch und deutsch mit erkl. Anmerk. von Holzinger, Leipzig 1895. — Dazu Ziegler in Pauly-Wissowa Real-Encyklopädie, XIII, 2, 2325ff.

Epigramme s. oben S. 293.

Gute Übersetzungen von August Oehler: Der Kranz des Meleager in Auswahl = Klassiker des Altertums, hrsg. von H. Floerke, 2. Reihe, Berlin 1920.

Über Poseidonios Geschichtswerk Karl Reinhardt: Poseidonios. München 1921. S. 18—38 mit guten Übersetzungen S. 33ff.

Das Innere des kleineren Tempels (sog. Bacchustempel) in Heliopolis, heute Baalbek. Um 200 nach Chr. (Nach Wiegand, Baalbek, Bd. 2, Tf. 28).

234. Adler im Kranz. Um 100 n. Chr.
(Nach Wickhof, Wiener Genesis S. 1.)

X. DIE KAISERZEIT

Octavians Sieg über Antonius im Jahre 31 bei Actium brachte der Mittelmeerwelt nach furchtbaren Leidensjahren den Frieden. In langem arbeitsreichem Leben hat Augustus ihn gefestigt und dem Römischen Reich eine neue Form gegeben. Zweihundert Jahre hat es den Frieden genossen, ein Segen, der nie wieder der Welt zuteil geworden ist. Noch heute legen durch das ganze Gebiet des einstigen Imperium Romanum monumentale Ruinen, mächtige Grenzwälle, unzerstörbare Straßen Zeugnis ab von den Kulturtaten dieser Zeit, ihrem Reichtum, ihrem Hochsinn, ihrem Können. Die Länder blühten in Wohlstand. Nur Griechenland, das am schwersten gelitten hatte als Kampfplatz zwischen Ost und West, hat sich auch damals nicht wieder erholt. Seine Volkskraft, Jahrhunderte lang aufs Schärfste angespannt in unvergleichlicher Kulturarbeit und unablässigen Kämpfen nach außen und innen, war ausgeströmt in unendliche Weiten und schließlich noch zermalmt in der Heimat. Menschenarm und leer blieb Hellas, ein armes stilles Land. Nur Korinth und Patrai, beide mit römischen Kolonisten bevölkert, waren Städte voll regen Lebens und Athen, der Ruhm von Hellas, blieb eine Stätte der Philosophen und zog Wißbegierige und Fremde dauernd an. Dagegen erlebten die Griechenstädte Kleinasiens jetzt ihre goldene Zeit. Smyrna vor allen, Ephesos, Milet wurden Brennpunkte griechischen Lebens. Sie vor anderen stellten auch die Führer der geistigen Bewegung, in den Wissenschaften, nur von Alexandreia übertroffen, während Antiocheia, die üppige Stadt im Knie von Kilikien und Syrien, den hellenisierten Orient am meisten vertrat.

Octavians Sieg war ein Sieg Roms über den Hellenismus, den Antonius an der Seite der letzten Ptolemaierin verfochten hatte. So viel von griechischer Bildung die Römer aufgenommen hatten und weiter aufnahmen, sie behielten ihre Sprache und ihr Wesen und schufen aus diesen Elementen römische Literatur, römische Kunst, römische Kultur und durchdrangen den Westen. Der Hellenismus siechte langsam dahin. Mit der griechischen Volkskraft war auch sein Schicksal gebrochen. Die Römer konnten sie trotz ihres Philhellenismus nicht ersetzen. Wenn auch ihre Heere und ihre Verwaltung das ganze Gebiet schützten und in Ordnung hielten, das heimatliche Volkstum im hellenisierten Orient, das schon im zweiten Jahrhundert v. Chr. sich geregt hatte, drängte sich still aber anhaltend hervor und setzte sich mit seinen Anschauungen, seinen Sitten, vor allem seiner Religiosität immer siegreicher durch. Setzte sich um so leichter durch, als dem ganzen Osten die griechische Verkehrssprache als Erbe des Hellenismus geblieben war. So drang orientalischer Glaube und Aberglaube aus den breiten Volksschichten hinauf in die griechische Oberschicht des Ostens und hinüber zu den Altgriechen, und mit Hilfe der Weltsprache, gefördert durch die einheitliche Verwaltung des Kaiserreiches, weiter und weiter in den Westen, gierig aufgenommen von den unbefriedigten, leer und haltlos gewordenen Seelen.

Die griechische Poesie spielt in dieser Entwickelung weltgeschichtlicher Bedeutung keine Rolle. Sie ist nicht mehr, schon lange nicht mehr das Mundstück des Seelenlebens des griechischen Volkes, ist nur Unterhaltung und Spiel der Gebildeten. Sie hat auch nicht einmal mehr der romantischen Schwärmerei für die Herrlichkeit des klassischen Griechentums die rechten Töne gefunden, die im zweiten Jahrhundert

die altgewordenen, im langen Frieden unter kaiserlicher Verwaltung von großen Gegenwartsaufgaben fern gehaltenen und der Not des Lebens entrückten Gebildeten erfaßte. Denn die Redekunst, zu höchstem Ansehen emporgeschraubt, nahm jegliche Äußerung des Gefühls wie des Geistes für sich in Anspruch mit dem ausgesprochenen Willen, die Poesie zu ersetzen, und im Bewußtsein, sie zu übertreffen. Sie verdrängte die gebundene Form nicht nur aus den Festtagen des Privatlebens und des Staates, sie verlangte auch ihren Platz im Gottesdienst, und zur ernsten und leichten Unterhaltung gab sie mit ihren vielgewandten, jeder Stimmung sich anpassenden Stilkünsten die genehmste Form.

Wilde Kämpfe der Soldatenkaiser um 200, Germaneneinfälle um 250 in die Balkanhalbinsel und nach Kleinasien, Christenverfolgungen und Pest machten dem Friedensglück ein Ende und bereiteten dem Reich den Untergang. Mit Diocletian bestieg der orientalische Sultan den Thron der Cäsaren und 325 konstituierte sich die christliche Kirche auf dem Konzil zu Nikaia mit dem festen Willen, die Staatsreligion zu sein oder zu werden.

Aber eine so große, alte, tief und weit gewurzelte Kultur bricht nicht jäh ab. In dem durch die Germanenüberflutung früh barbarisierten, lateinisch sprechenden Westen hat sie sich freilich bald ausgelebt, im Osten hat sie gedauert und unter orientalischen Einflüssen sich in neuen Formen entwickelt. Die Schule hielt fest an der alten klassischen Sprache und ihrem Stil trotz aller Wandlungen in der lebendigen Rede und Rhythmik. In dem von feindlichen Einfällen bis zur Araberzeit verschonten Aigypten konnte noch um 400 Nonnos ein ungeheures Dionysosepos in Hexametern schreiben, die alexandrinische Technik noch überbieten, und Byzantiner haben in Epigrammen und Anakreonteen weiter getändelt noch in Zeiten, die mit dem Griechentum auch der Kaiserzeit nichts mehr gemein hatten.

Die prosaische Unterhaltungsliteratur der Kaiserzeit setzt die hellenistische nicht nur fort, sie entwickelt aus bescheidenen Anfängen sogar eine neue Gattung, den Roman, zu reicher Blüte in mannigfachen Abarten.

235. Selene und Endymion. Sarkophagrelief gegen Ende des II. Jahrh. n. Chr. Rom. Museo Capitolino. Jones Sculptures of the M. C. pl. 78.
(Photo Anderson.)

1. SAGENDICHTUNG

Griechische Sage als urkundlich beglaubigte Geschichte zu geben und mehr oder weniger kühn um- und auszugestalten, blieb auch in der Kaiserzeit beliebt und hat immer neue Sprossen getrieben. Die beiden Hauptstücke werden im Original ebenso wie ihre hellenistischen Vorgänger ihre Wirkung nicht zum wenigsten zugleich durch Darstellung und Stil erreicht haben. Aber so dürftig und öde sind die lateinischen Auszüge aus den Tagebüchern des Troers Dares und des Kreters Diktys, Genossen des Idomeneus, daß wir das Interesse nicht verstehen, das letzteres Werk, nicht viel vor 215 geschrieben, jedenfalls erregt hat. Gegen dies hat damals Philostrat in seinem Heroikos amüsant polemisiert. Er übertrumpft noch jene authentischen Berichte von Zeitgenossen des troischen Krieges dadurch, daß er den Geist des Protesilaos, der zwar als erster am troischen Gestade gefallen, den ganzen Krieg aber als Geist, also viel besser als alle Sterblichen beobachtet hat, genaueste Auskunft über alle Geschehnisse, nebenher auch über Homer geben

läßt. Hundert Jahre früher hatte Dio von Prusa in einer erhaltenen Rede (X) den Troern auf Grund seiner Erkundigungen bei einem aigyptischen Priester in Onuphis bewiesen, daß Ilios weder von Agamemnon noch von Herakles erobert worden sei. An diesen beiden sophistischen Spielereien sehen wir, wie geistreichelnde Männer literarischen Rufes mit dem altehrwürdigen Stoff umsprangen, um ihn doch wieder interessant zu gestalten oder, wie Philostrat es tat, für fromme Wiederbelebung verloschener Heroenkulte nutzbar zu machen. Die Sage vom troischen Kriege ist in jener umgebogenen und historisierten Form mit steckbriefartigen Konterfeis der Helena, des Achill und aller Hauptpersonen bis in die Byzantinerzeit lebendig geblieben und hat aufs Mittelalter und über dies hinaus bis Shakespeare stärker gewirkt als Homer.

Wie Sage aus Poesie in urkundliche Geschichte verwandelt wurde, so ist umgekehrt die durch allbekannte Tatsachen und Urkunden verbürgte Geschichte des großen Alexander durch frei erdichtete Züge zur Sage verflüchtigt. Diese Entwicklung, die schon zu Lebzeiten dieses unbegreiflichen Übermenschen einsetzte, hat sich stetig fortentwickelt. Ihren ersten literarischen Niederschlag fand sie wohl schon in hellenistischer Zeit in Alexandreia, die maßgebende Fassung und weite Verbreitung durch das ganze römische Reich und im Osten über seine Grenzen hinaus etwa zur Zeit Traians. In Byzanz wie im Westen fortgepflanzt ist dann der Alexanderroman, in zahlreichen Brechungen erhalten, ein Lieblingsbuch des Mittelalters in Ost und West geblieben.

2. DER LIEBESROMAN

Von ungleich größerer Bedeutung für die Literaturgeschichte ist der Liebesroman. Etwa im letzten vorchristlichen Jahrhundert entstanden, hat er sich in der Kaiserzeit entfaltet und das Publikum erobert. Nie abgestorben, ist er in der Renaissance neu belebt, seitdem mannigfach bereichert und vertieft die beliebteste Dichtungsgattung bis auf den heutigen Tag geblieben. Mit dem modernen hat der antike Roman freilich wenig Ähnlichkeit. Ihm liegt es fern, die Entwicklung der Menschenseele unter den Wirkungen der Liebe darzustellen — dies psychologische Interesse kennt der antike Mensch überhaupt nicht — sondern er läßt Liebende durch äußere Schicksale, durch Krieg, Überfälle, Reisen und Abenteuer aller Art trennen, durch immer neue Gefahren wieder und wieder bis dicht ans Letzte stoßen, um sie schließlich nach mannigfach bewiesener Treue endlich wieder zusammenzuführen, das so schwer verdiente Glück nun ungestört zu genießen. Das Liebesmotiv beherrscht die weit ausgedehnte Erzählung, gliedert sie und hält sie zusammen. Aber es nimmt doch nicht allein das Interesse in Anspruch. Vieles Andere kommt dazu, die Phantasie anzuregen, die Spannung zu verstärken. Bunte Abenteuer mit jähen Glückswechseln, weite Reisen mit Schilderung ferner Länder packen den Leser an und für sich, würden ihn auch ohne das umschlingende Liebesband anziehen und erregen können. Wirklich hat es ja solche Reiseschilderungen und spannenden Erzählungen von Kriegen und Abenteuern vor und nach dem Auftreten des Liebesromans in Fülle und in köstlicher Ausbildung gegeben. Von der Odyssee an durch Fahrten der Wundermänner des VI. Jahrhunderts wie Abaris, Zamolxis, Epimenides, die Geschichtswerke des Herodot und Ktesias, der hellenistischen Historiker wie Duris und Phylarch bis zu Euemeros' heiliger Geschichte und den Mythographen modernen Stils wie Hegesianax und Skytobrachion unter altehrwürdigen Masken. Aber all diese Werke, so gern sie gelesen worden sind, haben doch nicht annähernd die Wirkung ausgeübt, wie der Liebesroman. Und doch hatten Viele von jenen auch erotische Erlebnisse von ihren Helden berichtet. So war Achill zu Briseis Penthesileia Polyxena, Perseus zu Medusa, Herakles zu Omphale, vor allen Jason seit Alters zu Medea in zärtliche Beziehungen gesetzt, so hatte Phylarch gelegentlich der Plünderung der delphischen Tempelschätze durch Phayllos 352 von dessen Liebesverhältnis zur Gattin des Oitaiers Ariston erzählt. Sogar ins große Heldenepos war durch Apollonios von Rhodos das erotische Motiv eingeführt. Aber so breit er es auch ausgearbeitet, so tief und schön er selbst das Aufkeimen der Liebe des Mädchens

und den Kampf ihrer Seele zu schildern gewußt hat, diese Liebesgeschichte ist doch nur eine Episode in seinem Gedicht. Eine Episode war sie auch nur in den Abenteuern der Argonauten, nicht anders als die Liebe der Oinone zu Paris in der Troika des Hegesianax-Kephalon, oder der Penthesileia in Achills Leben, von den Erotika der Historiker zu schweigen. Das Neue war nun, daß der Roman die Liebe seiner Helden nicht neben viele andere Erlebnisse gleichwertig rangierte, sondern als das wichtigste, schicksalhafte, Leben bestimmende Ereignis des Menschenlebens hinstellte und ihr alles Andere ein- und unterordnete. Das war eine große Tat: denn ihre Wirkung ist unabsehbar. Vielleicht hat keine literarische Erfindung einen solchen Einfluß auf die Weltliteratur gewonnen, wie diese, ob man die Quantität der Produktion erwägt oder die Intensität der Wirkung auf weiteste Kreise höherer und geringer Bildung.

Nun gab es freilich auch schon vor dem Roman Erzählungen, die wie er ganz auf dem Liebesmotiv aufgebaut waren, ja es hatten mit Vorliebe hellenistische Dichter in bunt geflochtenen Elegienkränzen gerade solche behandelt, wie Hermesianax in seinem Leontion die sentimentale Geschichte von Iphis, dem Selbstmörder aus unerwiderter Liebe zu Anaxarete, der Aitoler Alexander in seinem Apollon die Rache der Gattin des Phobios am schönen Antheus, der keusch ihre Liebe verschmäht, Kallimachos im dritten Buch seiner Aitia die Liebe des Akontios zu Kydippe. Erotische Novellen, griechische und orientalische waren von Historikern ihren Werken als Würze beigegeben, voran von Ktesias um 390 in seiner Persischen Geschichte, waren von Chroniken berichtet, von kunstgeübten Erzählern gestaltet, aber sie waren an Inhalt und Form anderer Art als der Roman. Alle waren von bescheidenem Umfang, sie wurden gelegentlich eingestreut oder neben vielen anderen erzählt. Keine von ihnen kann breit und eingehend die Liebe und ihre Geschichte geschildert haben, und in der Menge drückte eine auf die andere, so daß keine in ihrer großen Kraft voll zur Geltung kommen konnte. Zudem hatten sie fast alle tragischen Ausgang. Denn nicht das einfach menschliche, alltäglich in tausend Spielarten sich wiederholende Verhältnis vom Jüngling zum Mädchen zog die Aufmerksamkeit auf sich, sondern gerade das Ungewöhnliche, Verbotene, Aufreizende, wie Begierde der Ehefrau nach anderen Männern, des Ehemannes nach fremden Weibern, unglückliche Liebe zur Tochter des Feindes, perverse Leidenschaften des Vaters zum Kinde, des Bruders zur Schwester. Nichts ist natürlicher als dieser Gang der Entwicklung. Beginnt doch stets die Beobachtung an derjenigen Erscheinung, die sich auffällig vom Gewöhnlichen unterscheidet. Euripides hat die unselige Leidenschaft der Phaidra zu ihrem Stiefsohn, der Stheneboia zu Bellerophon, dem schönen Schützling ihres Gatten, hat die in Haß und Rachsucht umgeschlagene Liebe der Medea dargestellt. Unzählige Novellen haben ähnliche Stoffe gestaltet. Eine kleine Sammlung solcher erlesenen Beispiele hat Parthenios um 40 v. Chr. für Cornelius Gallus zusammengestellt. Es kam diesen Novellen nicht so sehr auf die Liebe als solche, die Schilderung ihres Keimens und Blühens an, als auf die vernichtende Katastrophe.

Ganz anders der Roman. Stets vereinigt er das Paar, so viel Unglück und Gefahren er ihm zumutet, schließlich doch in glücklicher Liebe, dicht führt er es an Katastrophen heran, aber immer weiß er sie im letzten Augenblick glücklich zu vermeiden. Böse Leidenschaften werden oft genug erregt, Ehebrüche veranstaltet, aber sie treten nur versuchend an die Liebenden heran; diese selbst bleiben einander immer unverbrüchlich treu. Denn nicht gemeine Begierde, perverse Leidenschaft, sondern ehrliche, reine, heilige Liebe ist es, die in ihnen beiden aufgeblüht, sie mit göttlicher Kraft erfüllt und verbindet. Der Roman bot eben etwas, was es bis dahin noch nicht gab. Es muß ihn einmal Jemand erfunden haben. Wer es ge-

236. Nächtliche Entführung. Relief im Nationalmuseum zu Neapel. Um Christi Geburt.
(Nach Brunn-Bruckmann, Tfl. 629.)

wesen, wissen wir nicht. Man mag sein Werk gering schätzen, aber ein poetischer Schöpfungsakt war seine Erfindung doch. Wird das anerkannt, wie es anerkannt werden muß, so kann man nicht nach der Entstehung des Romans fragen, sondern nur nach den Elementen forschen, aus denen ein Dichter zum ersten Mal einen Roman geformt hat.

Sie sind mannigfacher Art. Das Wichtigste ist die hingebende Einstellung auf das erotische Gefühlsleben und die herzliche Teilnahme am Schicksal Liebender. Die Ehe wird nicht mehr als angemessene Verbindung zur Erhaltung des Geschlechts betrachtet, sondern als ganz persönliche Angelegenheit zweier Menschen, die sich für einander geschaffen fühlen und nur in ihrer Vereinigung das einzig erstrebenswerte Ziel, das Glück ihres Lebens sehen. Erst in einer Zeit, wo diese höchste seelische Steigerung natürlichen Liebesgefühls weiten Kreisen vertraut geworden war, konnte Jemand auf den Gedanken verfallen, die Liebe zum beherrschenden Motiv einer weitausgreifenden Geschichte zu machen, gewiß, allgemeine Teilnahme für ein liebendes, durch tausend widrige Schickungen getrenntes und bedrohtes Paar zu finden. Neben dem Glauben an die alles Unglück Jahre hindurch treu überwindende Macht des Eros hat dieselbe Zeit den Glauben an die grausam launenhafte Tyche geboren, die die Römer als Fortuna künftigen Menschenaltern vererbt haben. Wie sie mit den Geschicken der Menschen spielt, führten die jähen Glückswechsel der hellenistischen und römischen Kriege, der wilde Strudel der inneren Kämpfe und der Untaten und Räubereien großmächtiger Römer und tollkühner Piraten nur zu oft und kraß vor Augen. Je mehr das Vertrauen zu den alten Göttern schwand,

desto höher stieg die Überzeugung vom blinden Walten der Tyche. Aus der Unruhe und Angst des Lebens geboren, ist Tyche eine große Göttin der hellenistischen Zeit und die herrschende Macht des Romans geworden: sie spielt mit den Liebenden, wirft sie aus ihrem Glück ins Ungemach, hebt sie wieder hoch und reißt sie herab.

Tragödie, Komödie, Novellen und hellenistische Elegie und Epos hatten seit langem die Gemüter für das Verständnis zarter Liebe vorbereitet, in ihrer Beobachtung und künstlerischen Gestaltung und Verwendung geübt. Aus ihnen allen hat der Roman Vorteil gezogen, Züge entlehnt. Einfluß der Elegie, so stark er betont wurde, ist nicht so deutlich, war auch schwerlich sehr bedeutend. Greifbar ist nur Nachahmung des Vorbildes, das Kallimachos in seinem Aitia durch die Novelle von Akontios und Kydippe wenigstens für äußere Züge gegeben hat; denn das was man 'elegische Stimmung' nennt, lag seinem ironisch geistreichen Wesen ganz fern. Wie bei ihm ist auch im Roman der Held ein Jüngling, schön wie kein Anderer, Liebling aller Männer, selbst noch unberührt von der Liebe, ja Verächter des Weibes; sie das Musterbild keuscher Jungfräulichkeit, schön wie Aphrodite. Wie bei Kallimachos sehen sich diese Günstlinge der Natur bei einer Prozession und mit unbändiger Kraft schlägt die Liebe plötzlich in des Jünglings Herz. Auch die Verliebtheit schildert der Roman immer mit denselben Zügen wie Kallimachos. Aber weiter geht die Ähnlichkeit zwischen Roman und hellenistischer Elegie, so weit sie kenntlich ist, nicht. Vor allem fehlt ihr die zärtliche Stimmung, die dem Roman eignet. Dagegen ist die weiche, tränenreiche Sentimentalität der Romanfiguren, die sich bis zu Selbstmordgedanken steigert, in mancher Szene der neuen Komödie und in Theokrits zartschönem Hirtengedicht 'Amaryllis' zu finden. Und für die häufigen Verzweiflungsanfälle der Romanhelden, die sich in langen Reden entladen, geben epische Gedichte wie Catulls 'Hochzeit des Peleus' und Ovids Metamorphosen noch bessere Beispiele, als die Komödie und vielleicht auch die verlorene hellenistische Tragödie sie bieten würde. Abenteuer- und Reiseliteratur, seit ältester Zeit dem griechischen Schiffer- und Händlervolk geläufig, in Sagen von Odysseus, Perseus, Herakles, der Argonauten geschildert, nie abgerissen, durch Alexanders Züge neu belebt, durch Bekanntschaft mit orientalischer Fabulistik bereichert, gaben reichlich Stoff, wollte man das liebende Paar durch weite Irrfahrten trennen. Für die Technik der durch Mitleid, Furcht, Hoffnung spannenden Erzählung boten hellenistische Historiographen das Vorbild. Und nicht nur das. Sie boten auch packende Schilderungen von Menschen, ihrem Wesen, Begierden, Schicksalen, von Freveltaten und Kriegen, von jähen Glücksumschlägen, weiten Fahrten und wilden Abenteuern. Daß auch in den Rhetorenschulen Übungen der Art nach diesen Mustern veranstaltet wurden, dürfte man als selbstverständlich annehmen, wenn es nicht überliefert wäre. Und durch solche Schule sind die Verfasser der erhaltenen Romane alle gegangen, wie jeder Gebildete dieser Jahrhunderte. Ihr Einfluß zeigt sich am deutlichsten in den wohlgesetzten Reden, die anzubringen keine Gelegenheit versäumt wird, Gerichtsreden, Dialogen, Monologen, und weiter in den Schilderungen von Gegenden, Bauwerken, Festen. Der antike Roman weicht so stark von der klassischen Poesie ab, auch von dem, was wir von hellenistischer kennen, daß es schwer ist, ihm gerecht zu werden. Denn unwillkürlich wird er an deren Werken gemessen. Andererseits hat die Neuzeit den Roman psychisch so vertieft, künstlerisch so fein durchgearbeitet, daß gegen ihn sein Ahn, der antike, oberflächlich und unwahr erscheint. Aber die Mittel, mit denen dieser arbeitet, wirken größtenteils heute noch auf weiteste Kreise so unwiderstehlich wie vor 2000 Jahren: das schöne, keusche, treue Liebespaar getrennt, bedroht, gequält; unerhörter Edelsinn, selbstverleugnender Opfermut; Begraben von Scheintoten, Entführung, Schiffbruch; üppigstes Wohlleben neben nagender Not; Mord, Folter, Hinrichtung;

tollkühne Wagnisse, gräßliche Gefahren, unerwartete Rettung im allerletzten Augenblick; Spannung bis zur Atemlosigkeit gesteigert. Unzählig sind die Romane, die mit diesem Inventar auch heute noch wie seit Jahrhunderten Bände füllen und mit so gewürzten Gerichten Massen von stoffhungrigen Lesern speisen. Selbst berühmte, künstlerisch hochstehende Romane haben doch mehr als eines dieser bewährten Schaustücke verwendet. Und man wird gestehen müssen: die große Masse der Schauerromane neuerer Zeit, nun gar der Filmdichtungen steht nicht höher als der antike, auch davon ganz abgesehen, daß dieser die frische Erfindung gibt, jene zweitausend Jahre alte, unsagbar abgegriffene Münze wieder und wieder in Kurs setzen. Es ist doch auch noch die Frage, ob wir die besten Erzeugnisse antiker Romanliteratur besitzen angesichts der Tatsache, daß die Bücher von Karl May viel verbreiteter sind als Werke von Keller, Zahn, Thomas Mann. Den erhaltenen wird man jedenfalls nicht absprechen können, daß sie durch Erfindung und Gruppierung Teilnahme und Spannung zu erregen und durch Mitleid und Furcht zu steigern vorzüglich verstanden haben. Es ist Kunst für die breite Masse einer halb gebildeten Großstadtzivilisation ohne Manneskraft und Erdgeruch, eine Kunst, die das Unterhaltungsbedürfnis nicht mit dem naiven Instinkt des volkstümlichen Erzählers, sondern mit dem Abhub einer lange und reich ausgebildeten Literatur befriedigt, eine Kunst von Stubenliteraten für Stubenmenschen.

Die Anfänge des griechischen Romans liegen im Dunkeln. Ins dritte vorchristliche Jahrhundert reichen sie nicht: da bearbeiten Elegiker Novellen fast ausschließlich tragischen Ausgangs in knapper Form, behandelt Apollonios Medeas Liebe als Episode, nicht anders im zweiten Jahrhundert die modernen Mythographen. Aus dem letzten Jahrhundert kennen wir wenigstens Trümmer eines Romans durch einen Papyrusfund, wohl aus dem ersten nachchristlichen stammt der älteste durch ununterbrochene Überlieferung erhaltene Roman. Beide haben schon dieselbe Anlage, wie die späteren. Etwa um die Wende vom zweiten zum ersten Jahrhundert v. Chr. wird also der Dichter gelebt haben, der der Welt den Roman geschenkt hat.

237. Fries mit Seekentauren aus Pergamon in Berlin. I. Jahrh. v. Chr.
(Nach Altertümer von Pergamon VII, Tfl. 39, Nr. 385.)

3. DER HISTORISCHE ROMAN

Die beiden ältesten sind historische Romane. Der Held des ersten ist Ninos, der sagenhafte König von Ninive, der andere Roman spielt zur Zeit des Hermokrates von Syrakus, 'des Be-

siegers der Athener' 414/3 und des Perserkönigs Artaxerxes II. 405—359. Ein Teil des erhaltenen Ninosbruchstücks liest sich nun so, daß man glauben könnte, nicht einen Roman, sondern das Werk eines Historikers vor sich zu haben, der einen Feldzug und eine Schlacht der Diadochenzeit schildert. Engster Anschluß an die Historiographie ist hier augenfällig. Dionysios Skytobrachion hat, nach den dünnen Auszügen Diodors zu schließen, die Kriegszüge des Dionysos, des Perseus und der Amazonen in derselben Weise vorgeführt. Der Unterschied liegt aber darin, daß der Roman das Liebesmotiv viel breiter ausmalt, es voranstellt und durchgehend als Leitmotiv des Ganzen behandelt. Daß auch der Ninosroman so angelegt war, ist nicht zu bezweifeln.

Ich gebe zunächst in Übersetzung ein Stück des Ninosromans.

'Im Einverständnis mit seinem Vater nahm Ninos das ganze hellenische und karische Kontingent, dazu sieben Myriaden von Assyriern zu Fuß, drei zu Pferde und 150 Elefanten. Man fürchtete Kälte und Schnee an den Gebirgspässen. Ein unerwartet weicher und für die Jahreszeit sehr warm einfallender Südwind vermochte den Schnee zu schmelzen und den Marschierenden eine nicht erhoffte milde Witterung zu geben. Bei den Flußübergängen hatten sie mehr Mühsal als beim Passieren der Berghöhen, und es gab einen kleinen Verlust an Zugtieren und Troßknechten. Unversehrt aber und von den bestandenen Gefahren mutiger, wurde das Heer gegen die Feinde glücklich hindurchgeführt. Denn nachdem es die schwierigsten Wege und ungeheuren Flüsse überwunden hatte, hielt es die Besiegung der rasenden Armenier für eine geringe Arbeit. Ninos fiel nun in das feindliche Gebiet ein, machte viel Beute und umschanzte auf einer Ebene ein festes Lager. Nachdem er zehn Tage lang besonders die auf den Märschen heruntergekommenen Elefanten sich hatte erholen lassen, führte er, als er den Feind mit vielen Myriaden herankommen sah, seine Streitmacht heraus und formierte sie zur Schlacht. Seine Reiterei stellte er auf die Flügel, die Leichtbewaffneten und die königliche Garde an die Flanken der Reiterei. Im Zentrum dehnte sich die Phalanx der Infanterie. Die Elefanten wurden in genügendem Abstand voneinander, mit turmartigem Aufbau ausgerüstet, vor die Phalanx gestellt und bei jedem derselben war Raum zwischen den Bataillonen, damit, falls ein Tier wild würde, es die Möglichkeit hätte, hinter die Front durchzukommen. Und so war der Flügel der Bataillone gedrillt, daß er, wenn er wollte, schließen konnte und wieder auseinandertreten, dies um die Tiere aufzunehmen, jenes um den Einbruch der Feinde zu verhindern. Als Ninos auf diese Weise seine ganze Macht aufgestellt hatte, ritt er vor und wie zum Gebet streckte er seine Hände vor und sprach: 'Der Grundstein und die Entscheidung meiner Hoffnungen ist dies. Von diesem Tage an werde ich entweder über ein größeres Reich herrschen oder auch mein jetziges verlieren. Denn meine Unternehmungen gegen die Aigypter und die anderen Kriege'...' Hier bricht der Papyrus ab.

Das andere Stück ist ganz anderer Art. Da tritt uns Ninos — er ist siebzehn Jahre alt — als tief verliebter, aber überaus verständiger und keuscher Jüngling entgegen. Nicht der Geliebten wagt er seine Gefühle zu gestehen, oder gar sie listig zu verführen, sondern ihrer Mutter, seiner Tante Derkeia trägt er in wohlgesetzter, nach den Regeln der Kunst geschmückter Rede seinen heißen Wunsch vor, schon jetzt sie heiraten zu dürfen, nicht erst nach zwei Jahren, da das Schicksal zu ungewiß sei, das ihm unablässige Fahrten und Kriege zugedacht. Wie er, so wendet sich auch sie statt an die eigene Mutter an die Tante, seine Mutter. Hier ist nun hübsch geschildert, wie sie trotz übervollen Herzens doch vergeblich mit der Scham kämpft, kein Wort hervorbringt, über und über errötend in Tränen ausbricht, und wie schließlich die Tante sie gütig streichelnd sagt: 'Dein Schweigen spricht mir schöner als alle Worte.'

Soviel ergeben die Bruchstücke. Über den Gang des Romans läßt sich aus der Ähnlichkeit seiner Anlage mit den späteren nur so viel vermuten, daß Ninos und Semiramis — denn so darf unbedenklich seine Geliebte benannt werden — durch die Launen der Tyche lange getrennt, in mannigfache Gefahren gestürzt und schließlich zu glücklicher Ehe zusammengeführt wurden. Denn auf das Walten der Tyche und die ihm auf seinen Fahrten und Kriegszügen drohenden Gefahren weist Ninos ja hin, um seine Vereinigung mit Derkeias Tochter zu beschleunigen, und seine Rede vor der Armenierschlacht läßt darauf schließen, daß er hier nicht siegen wird. Da nun Semiramis in der Vorstellung der Griechen stets als kühnes Mannweib und gewaltige Königin lebte, so verschieden sie auch gestaltet war — nach Ktesias hatte sie Ninos ihrem Gatten Onnes, einem seiner Satrapen, entrissen, nach anderen war sie eine listige Hetäre — so ist wahrscheinlich, daß sie auch in diesem Roman nicht immer das schüchterne Weib geblieben ist, sondern

238. Szene aus einer Freskenreihe des antiken Hauses unter der Villa Farnesina zu Rom Augusteischer Zeit. Illustrationen eines Romans.
(Loewy, Rendiconti dell' Accad. dei Lincei VI (1897) 27. Mon. Inst. XI, Tfl. 47.)

von ihrem Ninos getrennt zur Heldin geworden ist und ihn aus seinen Nöten durch kühne Taten unter vielen eigenen Gefahren gerettet haben wird.

Der vielleicht etwa hundert Jahre jüngere Roman des Chariton, der älteste ganz übersehbare, wenn auch nicht lückenlos erhaltene, macht nicht führende Persönlichkeiten der großen Geschichte zu seinen Helden, sondern stellt frei erfundene Gestalten und ihre bunten Schicksale vor leicht angedeuteten historischen Hindergrund. In der weiteren Romanentwicklung verflüchtigt sich allmählich mehr und mehr das historische Element. Antonius Diogenes versetzt seine 'Wunder jenseits Thule' in die Zeit des Pythagoras. Historisch, wenn auch sehr verschwommen gibt sich auch noch der Roman 'Apollonios, König von Tyros', nur in spätlateinischer Bearbeitung erhalten, ursprünglich ein griechisches Werk aus dem Anfang des zweiten Jahrhunderts nach Christus. Zur selben Zeit hat Xenophon von Ephesos in 'Antheia und Habrokomes' jeden Versuch historischer Anknüpfung vermieden. Dieser wie alle folgenden Romane schweben frei in unbestimmter Zeit. Aber in seiner Anlage steht dieser Xenophon dem Buch des Chariton ebenso nahe, wie er sich von den anderen entfernt. Auch das hat er mit den genannten gemeinsam, daß er Verse einlegt, freilich sparsamer und in anderer Weise als Chariton. Dieser endet nämlich wie Menippos gelegentlich einen in gewöhnlicher Rede begonnenen Satz mit Versen, meist aus Homer, aber auch mit jambischen Trimetern. Da sich diese griechischem Stilgesetz widersprechende Mischung von Prosa und Vers sowohl in Lukians 'Wahrer Geschichte', einer Parodie auf phantastische Abenteuerromane wie den des Antonius Diogenes, als auch in dem ganz anders gearteten Roman des Römers Petronius Arbiter, Neros Genossen, hier noch viel reicher entwickelt findet, so muß sie dem Roman ursprünglich eigen gewesen sein. Aber wie er, der mit der Art des Menippos keine Verwandtschaft zeigt, zu diesem Kunstmittel gekommen ist, und welchen Zwecken es in ihm gedient hat, das ist nicht aufgeklärt.

Chariton gibt sich den Anschein, wirkliche Geschehnisse zu erzählen. Nicht als Dichter will er erscheinen, sondern als Berichterstatter. Dazu dient die Anknüpfung an allbekannte geschichtliche Namen. 'Hermokrates, der Feldherr der Syrakusaner', so beginnt er, 'er, der die Athener besiegte, hatte eine Tochter Kallirrhoe mit Namen.' Die Kenntnis der Verhältnisse dieser Zeit und ihrer großen Männer setzt er voraus,

dem Perserkönig Artaxerxes II., seiner Gattin Stateira und seinen Satrapen Mithridates und Pharnabazos gibt er Rollen. Dieser Fiktion dient aber auch die Überschrift: 'Ich, Chariton von Aphrodisias, Secretär des Redners Athenagoras, will ein Liebesleid erzählen, das in Syrakus geschah.' Denn kein Schriftsteller hat so nach Beginn des vierten Jahrhunderts v. Chr. begonnen; seit Isokrates und Platon waren Titel und Verfassernamen vom Buch getrennt. Wer später sein Werk so begann wie Chariton, der ahmte alte Prosaiker wie Thukydides nach, der wollte dem Leser die Vorstellung beibringen, daß er ein Originalwerk aus der Zeit des Hermokrates, also um 400 v. Chr. in der Hand halte. In dieser Vorstellung konnte und sollte ihn der Name Athenagoras bestärken, den er aus Thukydides als Volksführer zur Zeit desselben Hermokrates kannte.

Auf harmlose Täuschung, um von Anfang her die Stimmung des Lesers zu beeinflussen, war dieser altertümliche Eingang angelegt. Sie wurde wenigstens für den gebildeten Leser unterstützt durch Redewendungen, die Herodot, Thukydides, Xenophon entnommen sind. So wird denn auch auf den Namen Chariton nicht Verlaß sein. Es ist derselbe Scherz, den Hegesianax sich unter dem Namen des Gergithiers Kephalon, Dionysios Skytobrachion unter der Maske des uralten Thymoites erlaubt hatten. Auch in dieser Äußerlichkeit zeigt sich der Zusammenhang des Romans mit jener Literatur. Und wie bei ihr und dem Ninosroman zeigt sich auch in diesem Roman, daß die neue Gattung aus der dramatisch lebendigen, effekthaschenden Geschichtschreibung der hellenistischen Zeit herausgewachsen ist.

Des großen Hermokrates Tochter Kallirrhoe hatte durch ihre unvergleichliche Schönheit viele Fürstensöhne als Freier nach Syrakus gelockt. Aber Eros wollte es anders. Chaireas, schön wie die Bilder Achills und des Alkibiades, war der Sohn eines politischen Nebenbuhlers des Hermokrates, so daß nichts ferner lag als ihre Verschwägerung. Aber bei einem Aphroditefest sehen und verlieben sich die Beiden. Der elend dahinschwindende Jüngling erregt allgemeines Mitleid. Auf Verlangen der Volksversammlung gibt Hermokrates seine Einwilligung. Die enttäuschten vornehmen Freier aber bringen durch zwei Anschläge dem Chaireas die Überzeugung bei, daß Kallirrhoe ihm untreu sei. In blinder Wut streckt er sie durch einen Fußtritt wie tot nieder, erfährt zu spät von ihren gefolterten Mägden die Wahrheit, wird vom Volksgericht trotz heftigster Selbstbezichtigung freigesprochen, doch von seiner Verzweiflung kann sie ihn nicht befreien. Die scheintote Kallirrhoe wird feierlich beigesetzt.

Ihre köstlichen Beigaben reizen die Raubsucht eines Banditen Theron. Mit etlichen Genossen erbricht er das Grab. Das inzwischen erwachte Mädchen wird aus ihrer Verzweiflung, lebendig begraben zu sein, durch die zunächst entsetzten, dann frech zudringenden Räuber in neue Verzweiflung gestürzt: mit ihren Grabschätzen wird sie zu Schiff bis in die Gegend von Milet entführt.

Nun beginnt ihr zweiter Roman, dem sich zwei, drei andere in ununterbrochener Kette anreihen, während ihr erster neben ihnen herläuft. Kallirrhoe wird nämlich vom Verwalter des reichsten und edelsten Joners Dionysios als Sklavin von den Räubern gekauft, um ihren, den Tod seiner Gattin tief betrauernden Herrn zu erheitern. Wie die leibhaftige Aphrodite erscheint sie den Dienern und ihm selbst, als er mit ihr im Tempel der Göttin zusammengeführt wird. Vom Strahl ihrer Schönheit mit unwiderstehlichem Verlangen getroffen, zu edel, ihr Gewalt anzutun, gerät er in tiefer Bedrücktheit nahe an den Tod. Da wird vom geschickten Erzähler ein doppeltes Geheimnis enthüllt: ihre edle Herkunft gibt dem Dionysios die Möglichkeit, mit ihr eine rechtmäßige Ehe zu schließen, ihre Schwangerschaft im zweiten Monat zwingt sie, um ihr und des Chaireas Kind vor der Knechtschaft zu bewahren, zum Entschluß, ihres Herrn Ehegattin zu werden.

Inzwischen hat Chaireas entdeckt, daß Kallirrhoes Grab geplündert und sie, nur scheintot, wieder erwacht und entführt sei, und auf einer Triere sucht er, wie Hermokrates auf einer zweiten, die Meere nach den Räubern ab. Schließlich treibt er das Piratenschiff auf, das mit schwerer Havarie steuerlos dahinfährt, da bis auf den auch halbtoten Theron alle vor Hunger und Durst gestorben sind. Der Grabschmuck der Kallirrhoe wird erkannt, Theron schließlich vor der Volksversammlung in Syrakus durch Folter zum Geständnis gezwungen und gekreuzigt. Chaireas aber eilt mit seiner Triere an das ihm genau bezeichnete Landgut des Dionysios bei Milet, findet seines Weibes Spur, wird aber vom Böses ahnenden Verwalter des Dionysios dem Satrapen verzeigt. Der läßt das feindliche Kriegsschiff überfallen, die Mannschaft töten oder in die Sklaverei verkaufen. Unter diesen kommt Chaireas mit seinem Freunde Polycharm in die Gewalt des Satrapen von Karien Mithridates.

Kallirrhoe, nun des Dionysios Gattin, der gutgläubig das Siebenmonatskind als das seinige aufgehoben hat, erfährt, daß Chaireas auf dem Gut gesehen worden, wird aus ihrer Hoffnung aber zur Befriedigung des eifersüchtig werdenden Dionysios in tiefste Trauer durch die scheinbar bestbeglaubigte Aussage

versetzt, daß Chaireas mit seiner Mannschaft auf der Triere getötet sei. Auf ihres Gatten Veranlassung weiht sie einen dem Chaireas errichteten herrlichen Kenotaph durch prächtige Feste ein, zu dem auch die beiden Satrapen Pharnakes und Mithridates kommen. Beide werden von Kallirrhoes göttlicher Schönheit entflammt. Mithridates kehrt mit tiefer Seelenwunde heim und wäre dem Tode verfallen, wenn er nicht in seinem wegen Fluchtversuchs zur Kreuzigung verurteilten Sklaven Chaireas Kallirrhoes totgeglaubten ersten Gatten durch einen Zufall erkannt hätte.

Nun beginnt ein feines Intriguenspiel des Mithridates gegen Dionysios und Chaireas, des Dionysios und des Pharnakes gegen Mithridates, deren Jeder Kallirrhoe zu besitzen heiß begehrt. Dionysios bezichtigt den Mithridates versuchten Ehebruchs auf Grund eines aufgefangenen, von dessen Dienern getragenen Briefes des Chaireas an Kallirrhoe, den er für eine Fälschung des Mithridates halten muß, da des Chaireas Tod glaublich berichtet ist und Kallirrhoe ihm das Grab errichtet hat. Pharnakes, begierig, seinen Nebenbuhler unschädlich zu machen, leitet die Klage an den Großkönig Artaxerxes. Dieser fordert Dionysios mit Kallirrhoe und Mithridates vor sein Königsgericht.

Hier zu Beginn des fünften Buches rekapituliert der Verfasser kurz seine Erzählung: 'Das Folgende will ich jetzt erzählen.' Überall strömt das Volk zusammen, auch in Babylon, die schon längst berühmte Schönheit zu bewundern und die bevorstehende Gerichtsverhandlung erregt alle Gemüter. Aber weit wird noch die Erwartung übertroffen. Auf die schwere Anklage des Dionysios antwortet Mithridates mit ruhiger Würde, bittet ihn als sein Gastfreund seine Beschuldigung zurückzunehmen, damit er ihn nicht selbst als Ehebrecher entlarve. Als der es verweigert, läßt er Chaireas vortreten. Kallirrhoe schreit auf: 'Chaireas, du lebst!' Dionysios umklammerte sie, daß sie sich nicht in Chaireas' Arme stürze. 'Welcher Dichter hätte wohl jemals solche Überraschung auf die Bühne gebracht?' unterbricht sich der Erzähler. 'Da war alles zugleich Tränen, Freude, Staunen, Mitleid, Zweifel, Gebete. Sie priesen Chaireas, freuten sich mit Mithridates, trauerten mit Dionysios, wußten nicht ein und aus um Kallirrhoe. Denn sie stand erschüttert und sprachlos da, mit aufgerissenen Augen auf Chaireas blickend. Auch der Großkönig, glaub' ich, hätte da Chaireas sein mögen.' Der aber streitet mit Dionysios: 'Ich bin ihr erster Mann' — 'Ich der sicherere' — 'Ich habe sie nicht fortgeschickt' — 'Aber begraben hast du sie' — 'Weise die Ehescheidung nach' —'Du siehst dein Grab' — 'Mir gab sie ihr Vater' — 'Mir sie sich selbst' — 'Unwürdig bist du der Tochter des Hermokrates' — 'Du noch mehr, der du bei Mithridates gefesselt warst' — 'Ich fordere Kallirrhoe' — 'Ich halte sie' — 'Du raubst das fremde Weib' — 'Du hast das deine getötet' — 'Ehebrecher!' — 'Mörder!'

Der Prozeß des Mithridates war zu seinen Gunsten klar entschieden, in Ehren wurde er entlassen. Aber ein neuer schwierigerer Prozeß war nun zu entscheiden: wem ist Kallirrhoe zuzusprechen? Um so schwieriger ist seine Entscheidung, als der Großkönig selbst in Liebe zu Kallirrhoe entbrannt ist. Zunächst entzieht er die Umstrittene den Parteien und nimmt sie in seinen Schutz unter Obhut seiner Gattin Stateira, die, als sie bei ihr eintritt, Aphrodite zu sehen glaubt und sie wie die Göttin ehrt. Dann verschiebt er die Entscheidung zur Verzweiflung des mehr als einmal Selbstmord versuchenden Chaireas. 'Damals zuerst opferte der König dem Eros und rief Aphrodite herbei, daß sie ihm gegen ihren Sohn helfe.' Aber nicht Zeit, nicht Jagd heilt sein Herz. Vergeblich versucht sein Eunuch auf eigene Faust die schöne Frau.

Da warf die Tyche alles um. Die Nachricht vom Abfall Aigyptens sprengt den König ins Feld. Dionysios eilt mit in den Krieg, um sich durch tapfere Taten sein Weib neu zu erwerben. Chaireas eilt nach und läuft mit seinem Freunde zu den Aigyptern über. Dort weiß er sich höchstes Vertrauen durch die Eroberung der vergeblich belagerten Stadt Tyros zu verschaffen. Als Führer der aigyptischen Flotte schlägt er die persische und nimmt die Insel Arados ein, auf die der Großkönig seinen Harem mit Stateira und Kallirrhoe gebracht hatte.

Hier tritt der Erzähler noch einmal persönlich hervor. 'Ich glaube, daß auch dies letzte (8.) Buch den Lesern sehr süß sein wird; denn es ist die Lösung der finsteren Wirrungen in den ersten. Jetzt gibts nicht mehr Räuberei und Knechtschaft und Prozeß und Schlacht und Selbstmord und Krieg und Eroberung, sondern rechte Liebe gibts in diesem Buch und rechtmäßige Ehe. Wie nun die Göttin die Wahrheit erhellte und die nichts Ahnenden einander zeigte, das will ich erzählen.' Chaireas wird zu dem Weibe geführt, das allen Aufforderungen taub den Tod verlangt hatte, und er erkennt Kallirrhoe. Auf goldenem Königsbette feiern sie ihre endliche Wiedervereinigung in Küssen und Tränen und erzählen sich ihre vielen Abenteuer wie Penelope und Odysseus am Ende seiner Irrfahrten und Kämpfe.

Die Liebesnacht unterbricht jäh die Nachricht, daß der Großkönig zu Lande die Aigypter vernichtet hat und mächtig heranzieht. Da rafft Chaireas seine Truppen, den Harem und alle königlichen Schätze zusammen und weicht nach Kypros aus. Von dort sendet er auf Kallirrhoes Bitte dem Großkönig seine

Gattin, die edle Stateira mit königlichem Geleite zurück. Durch sie bittet Kallirrhoe den Dionysios, dem der König als Lohn für seine glänzenden Kriegstaten edelmütig Kallirrhoe zugesprochen hatte, ihr nicht zu zürnen, ihren Sohn zu erziehen und seiner Zeit zu vermählen und dann zu seinem Großvater nach Syrakus zu senden. Der tut natürlich also. Chaireas aber fährt auf stolzer Flotte mit den Schätzen des Königs, seinen treuen Kriegskameraden und seinem Weib nach Syrakus. Dort muß er dem versammelten Volk seine Abenteuer erzählen. Indessen dankt Kallirrhoe der Aphrodite in ihrem Tempel: 'Was ich gelitten war Schicksal, dir mache ichs nicht zum Vorwurf. Ich bitte dich, nicht mehr trenne mich von Chaireas, sondern gib uns seliges Leben und gemeinsamen Tod.'

Auch in diesem kurzen Auszuge wird die Wiederholung stereotyper Züge auffallen. Überall in Syrakus wie Milet wie Babylon elektrisiert Kallirrhoes Schönheit sogar die Massen, und wer sie unversehens sieht, betet sie als Aphrodite an; immer wieder entzündet sich die Liebe auf den ersten Blick, immer wieder macht sie schwermütig bis zu Todesgedanken; alle Personen sind rasch zum Selbstmord bereit, alle werden glücklich daran verhindert; Tränen fließen bei jeder Gelegenheit, oft können die Menschen vor Rührung nicht reden, sogar dem Großkönig versagt die Stimme; bis auf wenige Bösewichte, die es aber gründlich sind, triefen diese Romanhelden insgesamt von Edelmut; das Mitgefühl, das der Verfasser für sein liebend Paar beim Leser zu erregen wünscht, zeigt er ihm an der aufgeregten Teilnahme auch Unbeteiligter, ja des ganzen Volkes an den einzelnen Schicksalen im despotischen Orient nicht weniger wie im freien Syrakus; fast jeden Umschlag bereitet ein Traum vor; die Tücke der Tyche und das Walten der Aphrodite werden immer neu eingeprägt; sogar gleiche Wendungen wiederholen sich besonders am Anfang neuer Absätze wie 'da geschah nun aber dies'. Trotz dieser und mancher anderen Mängel und trotz der Häufung von abenteuerlichen Unwahrscheinlichkeiten und kindlichen Übertreibungen nimmt der Roman den Leser, wenn er nur diese Art einmal gelten läßt, durch seinen Aufbau, durch die ausgebildete Technik der Verwickelungen und Steigerungen gefangen und spannt ihn dauernd. Knapp ist die Exposition gegeben, verhältnismäßig kurz auch die unglückliche Sprengung des Liebesbundes. Aus den grellen sich überstürzenden Abenteuern: Bestattung der Scheintoten, Grabraub, Entführung werden wir in breiterer Erzählung in die ruhige und vornehme Atmosphäre des reichen Milesiers geleitet, zu den wohlmeinenden Machenschaften seiner Sklaven und zur rücksichtsvollen Liebe des Herrn, die allmählich sich zur Eifersucht gegen Chaireas, dann gegen Mithridates entwickelt. Geschickt und orientalischer Art gemäß werden die Intriguen der beiden Satrapen eingefädelt. Sie führen dann an den Hof des Großkönigs: mit Kallirrhoe, der Tochter des Bürgers einer dorischen Stadt, die weiches Wohlleben des reichen Joniers erfahren hat, lernen wir nun die Pracht des Perserhofes mit seinen schmiegsamen Eunuchen, dem Harem, den Festen und Jagden kennen. Den Höhepunkt erreicht die Erzählung in der dramatischen Gerichtsverhandlung vor dem Großkönig, und aus ihr wächst die kitzliche juristische Frage heraus: wem gehört die zweimal rechtmäßig verheiratete Kallirrhoe von Rechts wegen zu? Schließlich erhebt sich das Milieu in die Höhe großer Staatsaktion und die zärtlichen weinerlichen Liebhaber Chaireas und Dionysios werden in ihm zu tapferen Männern und stolzen Heerführern. Das ist doch nichts geringes, was da an künstlichem Aufbau und zielbewußter, nicht nur äußerlicher Steigerung geleistet ist.

Diese Kompositionskunst steht in einem gewissen Gegensatz zu jenen Mängeln der Ausführung. Aber die Vermutung, daß der Verfasser ein Vorbild nachgeahmt habe, das künstlerisch höher stand, als sein Werk, wird durch keine Spur eines solchen bestätigt, während die Beliebtheit und weite Verbreitung gerade dieses Romans von Chariton Papyrusfunde in abgelegenen Dörfern Aigyptens vom II. bis VIII. Jahrhundert glänzend bezeugen.

239. Eroten mit Früchten. Sarkophagrelief. III. Jhdt. n. Chr. Rom.
(Nach Jones, Sculptures of the Palazzo dei Conservatori pl. 105.)

Der Orient mit seinem fremdartigen Wesen, seiner reichen Pracht, seinem allmächtigen König, Harem und Eunuchen hat alle Zeit auf den Okzident starken Reiz ausgeübt. Es wird kein Zufall sein, daß die ältesten bekannten Romane mit Vorliebe im Orient spielen. Chariton hat klug steigernd seinen letzten Teil an den Hof des Großkönigs verlegt. Jamblichos von Babylon gedachte ihn zu überbieten, der unter dem Arsakiden Soaimos zwischen 170 und 180 sein 'Babylonisches Dramatikon' schrieb, in hellenischer Bildung und babylonischer Magie, wie er sich rühmt, gleichermaßen zu Hause. Er beginnt gleich in Babylon und gleich mit grellsten Farben: Garmos, König von Babylon, läßt die schöne Sinonis, die seiner Begierde nicht willfährt, in goldene Fesseln schlagen, ihren Gatten kreuzigen, und, als beide ihrem zugedachten Schicksal entflohen waren, seinen zwei Eunuchen Ohren und Nase abschneiden. Dann hetzt er sie dem flüchtigen Paare auf die Fersen. Das orientalische Milieu mit seiner despotischen Willkür und Grausamkeit ist kraß genug an den Anfang gestellt. Im selben Stil ging es weiter, wüst und roh, doch mit obligater Keuschheit des Paares. Unter den mannigfachen Einlagen hat besonderes Interesse der Exkurs über verschiedene Arten der Magie erregt: Mücken-, Heuschrecken-, Löwen-, Hagel- und Schlangen-Zauber, Totenorakel und Bauchprophetie. Aber in der Erzählung selbst ist, wie es scheint, der Zauber nicht recht verwendet. Glücklicherweise ist uns nur ein Auszug aus den 16 Büchern dieses Machwerkes erhalten. Bezeichnend für die Geistigkeit der ausgehenden Antike und byzantinischer Zeit ist, daß es dauernd gelesen, noch im neunten Jahrhundert vom Patriarchen Photios gerühmt wurde.

Auffallend weist in zahlreichen Zitaten Chariton auf die Odyssee, am auffallendsten bei der endlichen Vereinigung des liebenden Paares. Dies Epos gab mit dem Motiv der ehelichen Treue und den Irrfahrten und Abenteuern des Odysseus letzten Endes das heroische Vorbild für den Roman, der sich aus denselben beiden, allerdings ganz anders aus der veränderten Haltung seiner Zeit heraus geformten Elementen zusammensetzt. Die kunstvolle Komposition der Odyssee, die mit der Rückkehr des Helden in die Heimat beginnt und seine früheren Schicksale in packender Ich-erzählung nachholt, hat Heliodor von Emesa in seinen Aithiopika nachgeahmt. Dieser umfänglichste der erhaltenen Romane, ein Werk des 3. Jahrhunderts, beginnt aufregend sogleich mit einem Kampf zweier Piratenhaufen an einer Nilmündung um die Beute eines gestrandeten Schiffes. Mit ihr geraten ein verwundeter Jüngling Theagenes, Abbild des Achill, und seine angebliche Schwester Charikleia, schön wie Artemis, in die Gewalt des edlen Räubers Thyamis, der rasch entflammt sie zur Ehe begehrt. Erst im Laufe der verwickelten, an Episoden reichen Erzählung erfährt der Leser allmählich die Geschichte der Charikleia, einer äthiopischen Königstochter, die ausgesetzt nach Delphi gebracht, dort mit Theagenes bei einer Prozession zusammengetroffen, zu ihm, wie er zu ihr, in Liebe entbrannt war. Nach vielen schweren Schicksalen, die ein Orakel früh verkündet hatte, werden die Liebenden, nachdem sie beide dem Opfertode mit knapper Not entgangen sind, schließlich zu heiliger Ehe vereinigt.

Dieselben Motive: heimliche Liebe, Schiffbruch, Räuber, Gefahr des Opfertodes, Selbstmordversuch, Sklaverei, Folter, Ehebruchsprozeß, Gottesurteile hat bald nach Heliodor am Ende des 3. Jahrhunderts Achilles Tatius neu gemischt und übertrieben und in einer acht Bücher langen Icherzählung dargeboten, die der Verfasser, als er in Sidon ein Gemälde der Entführung Europas bewundert, von einem Jüngling aus Tyros zu hören bekommt. Für die Armut an eigener Erfindung und seine Geschmacklosigkeit ist viel-

leicht am bezeichnendsten die Wiederholung des läppisch umgebogenen Opfermotivs. Zweimal muß Kleitophon mit ansehen, wie seine Geliebte Leukippe geschlachtet wird. Das eine Mal bringen sie aigyptische Räuber als Sühneopfer jenseits eines breiten Grabens dar, verbrennen ihre Eingeweide, verscharren die Leiche; aber als der inzwischen festgehaltene Kleitophon endlich dahin dringen kann und sich auf dem Grabe der Geliebten töten will, erfährt er von entwischten Gefangenen, daß sie, denen die Opferung übertragen war, ein leeres Theaterspiel getrieben hätten, und er sieht sie die Leukippe lebendig aus dem Grabe hervorziehen. Das andere Mal enthaupten Räuber auf hoher See, wie er von seinem verfolgenden Schiffe zu sehen glaubt, seine Leukippe und stürzen sie ins Meer. Er fischt den kopflosen Leichnam auf, bestattet ihn, trauert lange, findet aber spät seine Geliebte lebendig, doch als mißhandelte Sklavin wieder.

Naturgemäß muß das Gebräu bei oft wiederholtem Aufkochen immer schaler werden. Trotzdem ist es wieder und wieder aufgekocht und solche Produkte sind neben den genannten Romanen bis tief in die byzantinische Zeit gern genossen worden.

4. HIRTENROMAN

240. Landschaft. Gemälde aus Rom, II. Jhdt. n. Chr. Rom, Villa Albani. Röm. Mitth. XXVI (1911) S. 24, Abb. 5. (Photo Alinari.)

Neben ihnen gab es aber noch Romane eigener Färbung und anderer Art. Da ist vor allem der Hirtenroman des Longus zu nennen, der auch wohl dem 3. Jahrhundert angehört: Daphnis und Chloë. Er hat, seit dem 16. Jahrhundert wieder bekannt, ganz außerordentlich gefallen und viel Nachfolge gefunden, noch der alte Goethe hat ihn hoch gepriesen. Im Gegensatz zu allen anderen Romanen verzichtet er auf wilde Abenteuer und weite Irrfahrten und beschränkt sich auf die Schilderung der Liebe zweier junger unschuldiger Hirtenkinder von ihren ersten leisen Keimen an durch die mählich stärker werdenden sinnlichen Regungen hindurch, die trotz gar zu deutlicher Anleitung unverstanden bleiben, schließlich sogar auch nach gründlich praktischer Belehrung des Jünglings durch ein freundlich derbes Mädchen noch nicht zur Vereinigung führen, bis zum endlichen ehrbaren Hochzeitsfeste. Eine zweite Eigenheit dieses Romans ist die einläßliche und liebevolle Naturbetrachtung. Landschaft und Jahreszeiten, Weide und Wald, Fels und Meer, Vieh und Vogelsang, Jagd und Weinernte werden vorgeführt. Aber all diese Bilder sind gesehen mit dem Auge des genießenden Stadtmenschen, der einen

Ausflug aufs Land macht. So naiv und zart der Verfasser sein will, so unwahr und lüstern ist er. Es sind keine Hirten, die er zeichnet, weder die jungen noch die alten, weder die guten noch die schlimmen, sondern Abkömmlinge literarischer Typen ohne Kraft und Blut. Es sind Püppchen wie die Porzellanhirten des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Wer für diese Hirtenspielerei des zierlichen Rokoko Sinn hat, wird auch an Longus Geschmack finden. Es ist derselbe Stil. Zu ihm gehört eben Schminke und Lüsternheit so notwendig wie die Freude an Einfalt und Natur und die Unfähigkeit, sie in ihrer Wirklichkeit zu sehen. Und zu ihm paßt einzig diese kokette Redeweise in gesucht einfachen Sätzchen, die an gehobenen Stellen in Gleichklängen und Reimen schwelgt, musikalisch wirken will wie Syrinx und Hirtensang. Man glaubt den Verfasser zu sehen, wie er mit süßlich gespitztem Mund und schwimmenden Äugelchen sein Gedicht, selbst über so viel Lieblichkeit entzückt, einem entzückten Kreise weichmütiger verzärtelter Genießer vorflötet.

Als Ganzes ist der Roman des Longus etwas Neues und Einziges. Aber fast alle seine Elemente waren längst vorhanden und ausgebildet: sein Sprachstil von Gorgias und geübt in zeitgenössischen Rhetorenschulen, die Hirtengestalten und die Naturstimmung von den Bukolikern, die den Theokrit verzuckert hatten, Überfälle, Entführungen, Gerichtsverhandlungen, Träume, Sturm und Schiffbruch, die Longus bescheiden einstreut, in den Abenteuerromanen, Aussetzung, Wiedererkennung, Schatz, Parasit in der neuen Komödie. Doch so abhängig dieser Dichter auch von der großen literarischen Tradition ist, er hat doch das Ererbte lebhaft aufgenommen, neu belebt und manches selbst empfunden und gesehen. Hasenjagd und Vogelfang im Schnee hat er erlebt, erlebt die Liebesgefühle und die kleinen Liebkosungen, gewiß auch die schämige Überlegung des Verliebten, unter welchem Vorwand er wohl einigermaßen schicklich und wahrscheinlich ins Haus der Geliebten so ganz von ungefähr eintreten könnte: so ist der Anfang des 3. Buches ein seltenes und hübsches Bildchen geworden.

Die Geschichte selbst ist einfach. Als Beglaubigung gewissermaßen hat Longus vorangestellt ein Votivbild, das er in einem Nymphenhain auf Lesbos gelegentlich einer Jagd gesehen haben will und sich erklären ließ. Ein Knabe und zwei Jahre später ein Mädchen, mit reichen Beigaben ausgesetzt, waren von Hirten derselben Gegend gefunden und aufgezogen. Heranwachsend werden beide zum Hüten geschickt und beginnen in täglichem Verkehr sich in aller Unschuld zu lieben. Störungen bringen ein böser Hirt, der der Chloë nachstellt, ein Räuberschiff, das Daphnis zu verschleppen versucht, eine Jagdgesellschaft, welche Chloë entführt, die auf Daphnis' Gebet hin durch panischen Schrecken befreit wird, zudringliche Werbungen reicher Hirten um das schöne Mädchen, endlich ihre Entführung und die Begehrlichkeit des herrschaftlichen Parasiten auf den hübschen Jungen. Schließlich aber lösen sich die noch zuletzt verschlungenen Knoten aufs glücklichste dadurch, daß Daphnis als Sohn der zugereisten Herrschaft und Chloë als Tochter einer anderen reichen Familie erkannt wird. Stilgemäß verschmäht das nun vereinigte Paar das üppige Stadtleben und bleibt bei seinen Herden auf den lieben Weiden.

Ein anderer Romantypus setzte an Stelle eines Liebespaares Geschwister oder Eltern und Kinder, die getrennt durch die Welt gejagt und schließlich wieder vereinigt werden. Wie alt er ist, ob er Vorgänger des Liebesromans ist, oder weniger wahrscheinlich ein Ableger von ihm, läßt sich beim Fehlen von älteren Beispielen nicht sagen. In einem jenem sehr ähnlichen Schema tritt er erst in einer christlichen Erzählung des 4. Jahrhunderts auf, die dem Clemens von Rom in den Mund gelegt ist. In seinen Bericht über die Taten des Petrus, den er begleitet haben will, hat er seine eigenen und seiner Familie Schicksale eingeflochten. Vater, Mutter und drei Söhne müssen, voneinander gesprengt, in der Welt umherirren und vieles erleiden. Schließlich greift der Apostel ein und bringt alle zu rührendem Wiedererkennen zusammen.

5. DER PHANTASTISCHE ABENTEUER-ROMAN

So viel Abenteuerliches die Liebesromane geben, so viel Unwahrscheinliches sie häufen, sie halten sich doch immer in den Grenzen des Möglichen. Gerade im Unmöglichen aber schwelgt der phantastische Abenteuerroman. Die Liebe spielt in ihm keine Rolle, oder doch nur eine Nebenrolle. Er ist ein Sproß aus derselben Wurzel wie jener, dem das erotische Motiv neuen Reiz, strafferen Zusammenhang, klaren Ausgang und festes Ziel gab. Lukians lustige Parodie 'Wahre Geschichte' zeigt bei Verlust der gewiß nicht kleinen Literatur dieser Romanart am besten seine Weise. Die Odyssee mit ihren Irrfahrten, Stürmen, Wundern und Zauber ist ihr Urtypus. Bereichert und modernisiert war er durch Euemeros und Dionysios Skytobrachion. Lukians Wein strömende Insel im fernen Westmeer mit der Inschriftstele: 'bis hierher kamen Herakles und Dionysos', sein Endymion, König der Mondmenschen und Phaethon, König der Sonnenbewohner, weisen deutlich parodierend auf jene selbst oder auf mythologische Romane ihrer Art, die große Schlacht der Seliniten wider die Helioten mit genauer Angabe der Schlachtordnung und Stärke und Art der Truppenteile erinnert an Skytobrachion ebenso wie an den Ninosroman. Ein Strudel von Abenteuern, eines immer phantastischer als das andere, Reisen ans Ende der Welt, zum Mond, zur Sonne, in den Bauch eines Meerungeheuers, auf die Insel der Seligen, wo eine neue Liebschaft und Entführung der Helena durch Kinyras eingelegt wird, Konsultation Homers, der natürlich dort lebt, über sein Leben und seine Werke, schließlich Heimkehr auf die Erde nach Anweisung des Rhadamanthys nach dem Muster Homers, Besuch der Kalypso, der ein intimes Briefchen des Odysseus überbracht wird, füllen zwei Bücher, zusammengehalten ganz wie die Odyssee allein durch die Person des Erzählers, den seine Wißbegierde über die Säulen des Herakles hinausgetrieben hatte. In der Anlage und einigen Einzelheiten ähnelt diese etwa 180 n. Chr. geschriebene Parodie so sehr an einen Roman des Antonius Diogenes, daß man wohl mit Recht die antike Notiz für richtig hält, Lukians Scherz stehe zu diesem in enger Beziehung, der übrigens selbst auf ältere Schriftsteller derselben Gattung hingewiesen hatte. Parodien können nur wirken, haben nur Sinn, wenn ihr Objekt allgemein bekannt ist: also muß Antoninus Diogenes eben damals mit seinen 'Wundern jenseits Thule' Lesermassen aufgeregt haben. Mit seiner lebhaften Verehrung für Pythagoras, mit der Verherrlichung der Macht seines Schülers über die Zauberkünste des bösen Aigypters, mit der Sühnung auch unbewußter Verbrechen durch lange Leiden paßt Antonius auch gut in diese Zeit, deren seelische Zerbrochenheit sich in ängstlichem Aberglauben, Zauberei, Astrologie und unruhigem Tasten nach vergessenen oder fremden Kulten und neuen Religionen verwirrend geltend machte.

Antonius Diogenes hatte, wie der ziemlich konfuse Bericht des Patriarchen Photios zeigt, ganz in der Art des Euemeros, Hegesianax, Skytobrachion seine Wundergeschichte als urkundlich beglaubigten Bericht in einem vorangestellten Briefe an seine Schwester Isidora dargestellt, in dem er versicherte, er gebe den Inhalt eines auf Zypressenholztafeln aufgezeichneten Schriftstückes, die Alexander der Große in einem Grabe im zerstörten Tyros gefunden habe, und als Beleg dafür das Schreiben eines Augenzeugen an seine Gattin Phila, Antipaters Tochter, anführte — eine Sorgfalt von Quasihistorie, die Lukian niedlich verhöhnt durch die energische Versicherung, er habe gar nichts erlebt und was er erzähle, sei alles gelogen. Jene alten Holztafeln geben nun wider, was der Arkader Deinias in hohem Alter seinem Landsmann Kymbas in Tyros erzählt hatte. Aus Wißbegier — wie Lukian — sei er auf Entdeckungsfahrten gegangen, schließlich nach Thule gekommen, weiter von da zum Pol und auf den Mond — wie Lukian —, zu Wundern über Wundern, endlich habe ihn eine göttliche Macht schlafend nach Tyros versetzt, wo er seine geliebte Derkyllis wiedergefunden. Die hatte er in Thule kennen gelernt und dort hatte sie ihm ihre und ihres Bruders schwere Schicksale erzählt: ein scheinheiliger Priester Paapis, durch dessen Schurkerei sie ihre Eltern in todähnlichen Schlaf versenkt hatten, weshalb sie fliehen mußten, steht gegenüber dem guten Astraios, Genossen des Pythagoras, der weitläufig von diesem und seinem Vater authentischen Bericht zu geben Gelegenheit fand, wie bei Lukian Homer selbst alle Zweifel über sich und sein Werk hebt. Weite Irrfahrten, unglaubliche Abenteuer, Gefangennahme, ein tragisches Liebesabenteuer, Zaubertrank, Scheintod, Hadesfahrt, Enthüllung der Verhältnisse des Jenseits — wie bei Lukian —, schließlich Vernichtung des Paapis, Rettung, Entsühnung des Geschwisterpaares mit Hilfe des Pythagoräers Zamolxis, Heimkehr, Erweckung der Eltern, glückliche Vereinigung der Irrfahrer in Tyros.

Ein Urteil über diese Thulewunder ist deshalb nicht ganz leicht, weil der Referent, für die Reisefabulistik interessiert, diese äußeren Erlebnisse vielleicht zu sehr gegenüber dem pythagoräischen Element hervorgehoben und so die Proportionen des Werkes verschoben hat: war doch eine ganze Biographie des Pythagoras eingelegt. Jedenfalls ist in diesen 24 Büchern die Liebe nur episodisch wie in den mythologischen

Romanen erschienen und die Eigenart des Werkes lag in der Verbindung von phantastisch übertriebenen Reiseabenteuern mit den heiligenden Zweck, Leser für die Pythagoräergemeinde zu gewinnen. Neu war sie nicht, in den Legenden der alten apollinischen Wundermänner wie Abaris, Zamolxis war sie schon geschlossen. Im wundergläubigen zweiten nachchristlichen Jahrhundert, in dem das schon längst wieder erstarkte, mit Geisterspuk und Zauberei aufgeputzte Pythagoräertum zu einer Macht wurde, erfuhr derartige Literatur eine Wiedergeburt, gehoben durch elegantesten Stil und glänzende Erzähler- und Schildererkünste, die damals als höchster Gipfel geistiger Kultur hingehend genossen und schwärmerisch gefeiert wurden.

6. DER REALISTISCHE ROMAN

241. Opfernde Frau, Glatzkopf mit Amphora, zwei Spaßmacher. Stuckrelief der „Basilica sotterranea" an der Via Praenestina. Rom, II. Jhdt. n. Chr. (Nach Notizie degli scavi 1918, S. 44, Abb. 12.)

So vielfach auch Wundergeschichten 'Aretalogien' in allen Schattierungen zu heiligen Tendenzen immer neu verwendet wurden, um die Macht eines Gottes oder die Heiligkeit eines Propheten wie des Apollonios von Tyana unter Domitian, auch Jesu, seiner Apostel und Bekenner zu bekräftigen; ihr rechter Fruchtboden und Urgrund war doch die Freude und der Glaube des breiten Volkes an Wunder, Zauber und Gespenster. Von jeher hat es sich unzählige Geschichten der Art erzählt. Aber seinem Wesen gemäß hat es stets gruselige Phantasien mit kräftigem Realismus vereinigt und in seiner gesunden Lebensbejahung sich durch gelegentlichen derben Humor auch dem Unheimlichen und Heiligen gegenüber sein Recht auf geistige Gesundheit gewahrt. Erst spät ist aus diesem Strom volkstümlicher Dichtung Weniges in die Literatur aufgestiegen. Erlesene Pröbchen gibt Petron, des Kaisers Nero 'arbiter elegantiarum', der sie in seinem einzig dastehenden Roman von sprühender Lebenswahrheit und überlegenem Humor plebejische Parvenüs sich erzählen läßt. Eine ganze Sammlung von Zaubergeschichten ging unter dem Namen des Lukios von Patrai, die unter anderen Fabeln die Verwandlungen von Menschen in Tiere und Tieren in Menschen erzählt haben. Eine von ihnen, die die zwei ersten Bücher füllte, ist auf die Hälfte etwa zusammengestrichen, meist aber im originalen Wortlaut unter Lukians Schriften erhalten, außerdem noch in einer durch zahlreiche Einlagen z. T. ähnlicher Herkunft stark erweiterten Bearbeitung des Apuleius um 160 n. Chr.,

der sie mit allmählich hervortretender moralisierender, schließlich in Befreiung und Heiligung durch Isis auslaufender Tendenz versah. Unter Lukios Namen ging das anonyme Werk, weil so der Held der ersten Geschichte aus dem Esel zurückverwandelt sich selber nennt und als Schriftsteller vorstellt. So hieß er aber natürlich nicht, denn es ist ebenso unwahrscheinlich, daß ein Dichter sich gerade als Esel einführt, wie es notwendig und seit der Odyssee üblich war, der Wundergeschichte durch die Ich-erzählung und genaue Personalangabe eine Gewähr zu geben. In seinem kräftigen Realismus, der vor Dreck und Stank so wenig wie vor gröbsten Obszönitäten zurückschreckt ist, ist das Werk vergleichbar allein Petron, in letzter Linie mit dem Mimus und der alten Komödie verwandt, eben urvolkstümlichen Erzeugnissen. Nach der pikanten Seite hatte diese Art die späte 'jonische' Novelle ausgebildet, deren Meister Aristeides mit seinen 'Milesischen Geschichten' wie auf Petron und Apuleius so auch wohl auf den sog. Lukios eingewirkt haben wird.

'Ich reiste einmal nach Thessalien', beginnt der Erzähler, der alsbald Lukios angeredet wird. Und zwar nach Hypata, von einem gewissen Hipparch vom Sophisten Derkianos von Patrai empfohlen. — Man sieht, wie sorgfältig der Verfasser schon zu Anfang den Schein der Glaubwürdigkeit um seine Geschichte zu legen sich bemüht. — Von Hipparch, der vor der Stadt mit seiner Frau und einer Magd in bescheidenem Häuschen wohnt, freundlich aufgenommen, brennt er vor Verlangen, eine Zauberin hier zu finden und die Beflügelung oder Versteinerung eines Menschen zu erleben. Von einer mütterlichen Freundin, die er auf einem Spaziergang trifft, vor der Frau seines Wirtes als einer Hexe gewarnt, läßt er sich mit der Magd in eine mit behaglicher Breite und anschaulicher Deutlichkeit ausgemalte Liebelei ein und erreicht so seinen Zweck, eine Nacht, von ihr geführt, durch den Türspalt die Gattin seines Wirtes sich in einen Raben verwandeln zu sehen, und von seiner Freundin mit den Künsten ihrer Herrin selbst behandelt zu werden. Die vergreift sich in den Salben und verwandelt ihn statt in einen Vogel in einen Esel. Da sie, ihn zurückzuverwandeln, die nötigen Rosen bei Nacht nicht beschaffen kann, stellt sie einstweilen notgedrungen den Esel-Lukios im Stall neben seinem Reisepferd ein. Gerade in dieser Nacht brechen nun Räuber ins Haus ein, rauben es aus und laden alles eben diesem und seinem vierbeinigen Genossen auf. Nun beginnt ein langer Leidensweg für den armen Lukios. Er muß an seinem Leibe alle Prügel, Mühsal und Quälerei erdulden, die solch unglückliches Tier von rohen und niederträchtigen Menschen erfahren kann. Trotz der realistischen Schilderung der oft widerwärtigen Szenen bewahrt der Erzähler aber aufs geschickteste den Leser vor Abscheu durch die bunte Abwechselung von Abenteuern und die Spannung auf die weitere Entwicklung, die ja schließlich zur Rettung führen muß, da Lukios selbst seine Abenteuer berichtet, und nicht zum wenigsten durch den Humor, der schon in der Menscheneselei steckt und der noch erhöht wird durch die Listen und Schliche, durch die der Esel Lukios sich zu retten versucht und immer noch tiefer in die Patsche gerät. Nach schlimmen Tagen, an denen Lukios den Räubern als Lasttier auf ihren Zügen dient, versucht er mit einer von ihnen geraubten Jungfrau aus ihrer Herberge zu entfliehen, bringt aber, ergriffen, sie und sich in die gräßlichste Todesgefahr. Da wird sie von ihrem Bräutigam, der die Räuber mit Soldaten überfällt, erlöst und sie nimmt dankbar den Lukiosesel mit und gibt ihn schließlich nach ihrer Hochzeit ihrem Pferdehirten in Pflege. Dessen Weib aber spannt ihn in die Mühle und läßt ihn dann von einen bösartigen Bengel zum Holztragen in die Berge treiben. Nach scheußlichen Quälereien bringt es der soweit, daß der Esel kastriert werden soll. Davor bewahrt ihn die Nachricht, daß die Herrschaft ermordet ist, und die Flucht der Leute, die sich der Knechtschaft entziehen wollen, nach Makedonien. Da wird er an syrische Bettelpriester verkauft, mit denen er wieder gefährliche Abenteuer erlebt. Dann gerät er in eine Mühle. Elend abgetrieben kommt er in den Besitz eines armen Gärtners. Mit einem römischen Soldaten in Streit geraten, verbirgt sich dieser in Furcht vor dessen Rache in einem Hause und seinen Esel auf dessen Boden. Als dort vergeblich Haussuchung gehalten war, steckt der Esel, durch den Lärm neugierig gemacht, seinen Kopf zum Fenster hinaus und verrät so sich und seinen unglücklichen Herrn. Wieder verkauft, kommt er in das Haus eines Reichen in Thessalonike, wird, als er von Speisen nascht, als Wundertier entdeckt und nun viel bewundert und herumgeliehen. Eine vornehme Dame lädt ihn zu Tisch und vergnügt sich an seinen menschlichen Manieren und an seiner Zärtlichkeit. Schließlich wird er im Theater auf der Bühne beim Symposion vorgeführt. Da aber ersieht er endlich Rosen, das heißersehnte Entzauberungsmittel, springt auf vom Lager, frißt sie und steht plötzlich als Mensch da. Das entsetzte Volk will ihn als Zauberer verbrennen, aber vor den

242. Grabstatue eines Griechen aus Eretria. I. Jhdt. n. Chr. Athen, Nationalmuseum. (Photo Alinari.)

243. Römische Portraitstatue. I. Jhdt. n. Chr. Rom, Vatican. (Brunn-Bruckmann 169.)

Archon geführt, weiß er sich als Lukios von Patrai, Bruder des Elegiendichters und Sehers Caius zu legitimieren und wird in Ehren wieder in die menschliche Gesellschaft aufgenommen. Die Dame aber, die ihn als zärtlichen Esel fetiert hatte, will nun von ihm nichts mehr wissen.

In herzerquickendem Gegensatz zu den üblichen Liebes- und Abenteuerromanen, die äußerlich und innerlich unwahr, nur als Erzeugnisse langer literarischer Überlieferung verständlich und nur einem durch sie verbildeten seichten Publikum genießbar sind, gibt der in seiner Art köstliche Eselroman ein greifbar anschauliches Bild des damaligen Lebens in den mittleren und niederen Schichten der Gesellschaft mit ihrem Aberglauben, ihrer Verkommenheit, ihrer Genußsucht und Roheit, wie kein anderes Werk der Literatur und bildenden Kunst, keine Briefe und keine Akten. Und doch fällt im Vergleich mit dem einzig vergleichbaren Werk, dem Roman Petrons ein merkwürdiger Mangel des Griechen auf. Petrons Trimalchio, dies Urbild des protzigen semitischen Parvenüs und neben ihm seine Gattin, die auch als Millionärin die Küchenmagd nicht verleugnen kann, und die ganze Gesellschaft seiner lieben Freunde sieht jeder Leser vor sich, als würden ihm ihre Porträts vorgelegt. Alle Figuren Petrons sind Individualitäten. Wie aber sieht Lukios aus? Niemand fragt danach. Ebensowenig würde man seinen knickerigen Wirt, die lose Magd, die Räuber oder Bettelpriester, den Gärtner oder auch nur die liebende Dame zeichnen können. Es sind alles Typen, nicht Individuen, so gut wie die Figuren der Liebesromane. Ein tiefgehender Unterschied liegt hier zwischen griechischem und römischem Charakter. Er stellt sich ebenso dar, vergleicht man Epigramme des Lukillios mit denen Martials oder sieht man eine griechische neben einer römischen Ehrenstatue dieser Zeit.

Die griechischen Romane in den 'Erotici scriptores' von Hercher, 2 Bde., Leipzig 1858/9, dazu 'Heliodor', hrsg. von J. Bekker, Leipzig 1855 und 'Historia Apollonii regis Tyri', hrsg. von A. Riese, Leipzig 1893.

E. Rohde: Der griechische Roman, Leipzig 1876, seitdem öfter aufgelegt. Die von ihm entworfene Entwicklungsgeschichte hat sich als unrichtig erwiesen.

Übersetzung des Chariton von Chr. G. Heyne, Leipzig 1752, des Longus von F. Jacobs, Stuttgart 1832, Leipzig 1904 wiederholt, und P. Ernst, Weimar 1917.

Der Eselroman, *Λούκιος ἢ ὄνος* unter Lukians Schriften, hrsg. von Jacobitz, Leipzig 1836—41, Sommerbrodt, Berlin 1886—99, übersetzt von Wieland, Leipzig 1788/9, neu gedruckt München 1912.

7. RHETOREN

Mit alledem ist aber die Prosadichtung der Kaiserzeit noch keineswegs erschöpft. Unter den erhaltenen Reden des Dion von Prusa, der bis 120 n. Chr. etwa, und des Aristeides von Hadrianutherai, der bis 189 lebte, ist manches, das als Poesie gewertet werden sollte und mit Stolz von ihren hochmütigen Verfassern nicht als Konkurrenz, sondern als besserer Ersatz von Gedichten hingestellt war. So dichtete Aristeides Prosahymnen auf Zeus und Sarapis, 'heilige Reden' zu Ehren des Asklepios, dem er die Heilung von schwerer Krankheit zu verdanken glaubte. Seine Klage über die Zerstörung von Smyrna durch ein Erdbeben 178 hat er 'Monodie', seine Dankrede für die Hilfeleistungen 'Palinodie' genannt. Dion hat nach platonischem Vorbild Mythen gedichtet und in seiner Euboiischen Rede (VII) malt er angeblich nach eigenen Erlebnissen ein Idyll bei bedürfnislosen Jägern in der verödeten Insel. Wieviel Phantasie und psychologische Beobachtung in den Rhetorenschulen zu rhetorischen Übungen verschwendet wurde, zeigen die Suasorien und Kontroversien. Hetairenbriefe, Göttergespräche, Unterweltsfahrten, 'Wahre Geschichte' eines Lukian oder Alkiphron kann man nicht anders als Dichtungen nennen, gleichgültig, wieviel von den Erfindungen sie Vorgängern verdanken, oder ob nur die Form ihr Eigentum ist. Aber man würde solchen Erzeugnissen dieser zweiten Sophistik nicht gerecht werden, wenn man nur einige poetische Stücke auslöste. So können sie füglich in einer Darstellung der griechischen Dichtung beiseite bleiben.

Dions euboiisches Idyll übersetzte Otto Jahn 'Aus Altertumswissenschaft' (1868) S. 51ff.

8. GEBUNDENE FORM.

Von griechischen Gedichten in gebundener Form der Kaiserzeit läßt sich wenig sagen, weil von dieser Poesie nicht viel erhalten ist. Neues ist kaum geschaffen und gerade dies ist wenig kenntlich. Die Poesie ist jetzt Sache der Gebildeten, Verbildeten. Das Volk hat nicht Teil an ihr, sein Blut, seine Kraft steigt schon lange nicht mehr in ihre Adern, seine Sprache wird verachtet, gerade weil sie grammatisch und syntaktisch sich mehr und mehr ändert, und mit dem Gefühl für die Quantität der Silben den Sinn für die klassische Verskunst verloren geht. So wurde in den alten Formen weiter gedichtet, viel und fleißig, auch gut, bis endlich Christen für ihren Kult und ihre neue Gefühls- und Gedankenwelt neue Formen schufen. So glänzend sich im 1. Jahrhundert die römische Poesie seit Ciceros Tagen entfaltete, so dürftig und leer blieb die griechische. Und als im 2. Jahrhundert sich das griechische Selbstbewußtsein großartig aufreckte, gaben ihm die großen Rhetoren, nicht Dichter, den monumentalen Ausdruck.

Dennoch ist die poetische Produktion nach wie vor, auch abgesehen von der Dilettantenpoesie, sehr reich gewesen, schon um den Anforderungen des Theaters, der Feste und Gottesdienste zu genügen. Inschriften und Fetzen antiker Bücher, die Aigyptens trockener Sand erhielt, zeigen es und geben kleine Proben. Wie groß das Interesse aller Schichten an Aufführungen im Theater war, zeigen die großartigen Monumentalbauten neuer Theater in der Kaiserzeit zumal in Gallien und Kleinasien und die Umbauten der älteren Theater nach dem Muster der römischen Bühne. Aber von den zwei Gattungen der Bühnenkunst, dem Mimus und Pantomimus tragischer und komischer Schattierung, die seit Augustus sich immer steigender Beliebtheit erfreuten und manchen Theaterkrawall hervorriefen, ist doch keine rechte Vorstellung zu gewinnen. Der Mimus scheint sich seine volkstümliche Derbheit bewahrt zu haben, aber er muß doch

eine neue Form gefunden haben: er wird literarisch. Philistion am Anfang des 1. Jahrhunderts n. Chr. gilt als Klassiker des Mimus. Nichts ist von ihm erhalten außer einer Sammlung von Weisheitssprüchen zusammen mit solchen des Menander. Auch das verbindet ihn mit der Komödie, insbesondere der alten Sicilischen, wie ihr Klassiker Epicharm in seine Stücke reichlich dergleichen eingeflochten hatte. So darf man glauben, daß die alte Urkomödie vom religiösen Kultbrauch gelöst in modernem Gewande im Mimus wieder aufgestiegen ist. Ihre unzerstörbare Lebenskraft hat sie durch diese Vermittlung weiter bewiesen: hat sich doch der Mimus mit seinen Obscönitäten durchs Mittelalter hindurch in Ost und West in mannigfaltigen Formen erhalten. An Pikanterie und Schamlosigkeit hat ihn mancher Pantomimus noch übertroffen, wie der von Apuleius im Eselroman beschriebene zeigt. Doch hatte er sehr verschiedene Spielarten. Von Anfang her, als am Ende des letzten vorchristlichen Jahrhunderts der Pantomimus zu eigener Kunstgattung ausgebildet wurde, gab es eine heitere und eine tragische Art, jene vom Alexandriner Bathyllos, diese vom Kiliker Pylades gepflegt. Aus der Götter- und Heldensage vornehmlich entnahmen sie die Stoffe. Tänze stellten sie in stummem Spiel dar, ein Chor begleitete es mit Gesang, zu dem ein starkes Orchester spielte. Nichts ist charakteristischer für die verkommende Kultur als das Vordrängen des Dekorativen und der Musik auf Kosten des geistigen Ausdrucksmittels der Sprache.

Nur von Epigrammen haben wir dank den Anthologien, die bis in die byzantinische Zeit seit Meleagers Kranz gepflegt und vervollständigt wurden, eine schöne Auswahl, die zeigt, wie lange die Schulung der geschliffenen Form tief in barbarisierte Zeit hinein vorhielt. Geben die meisten Epigramme dieser Periode weder für die Person ihres Verfassers noch für eine Charakteristik ihrer Zeit etwas aus, so treten doch zu Anfang Krinagoras und Lukillios individuell hervor. Krinagoras, ein Lesbier aus Mytilene, der als Gesandter seiner Heimatstadt zum Römischen Imperium und zum Hause des Augustus in persönliche Beziehungen trat, hat das Epigramm, das er mit feiner Kunst anmutig zu handhaben wußte wie kein Zeitgenosse, zum Gelegenheitsgedicht gemacht, so daß aus seinen Versen sein Leben, seine Verbindungen und seine Teilnahme an den großen Weltereignissen abgelesen werden kann. Vom Jahre 25 bis 7 vor Chr. lassen sie sich datieren. Mit einem liebenswürdig zarten Epigramm begleitet er eine Sendung von Rosen, im Winter erblüht, zum Geburtstage der Antonia, Gattin des Drusus; in einem Epigramm betet er für ihre glückliche Entbindung; in ein Epigramm weiß er erhabene Worte der Zuversicht zu kleiden bei der erschütternden Nachricht von der Niederlage des M. Lollius durch die germanischen Sugamber 16 v. Chr., die sogar den Adler der vernichteten V. Legion erbeutet hatten: 'Auch wenn der Ozean seine ganze Flut erregt, auch wenn Germanien den Rhein ganz austrinkt, Roms Macht erschüttert das nicht, solange der Kaiser mutig und recht zu gebieten weiß; so stehen auch des Zeus heilige Eichen fest in ihren Wurzeln, nur ihre trockenen Blätter verwehen die Winde'.

Lukillios in Neros Zeit, ein unliebenswürdig giftiger Geselle, hat sich eine bedeutsame Stellung in der Entwicklung des Epigramms dadurch geschaffen, daß er zuerst ihm den spöttischen Charakter gegeben hat, der für moderne Begriffe zum Wesen des Epigramms gehört. Er hat damit Schule gemacht. Neben Griechen hat vor allen der eine Generation jüngere Martial sich seine Epigramme zum Vorbild genommen, die er nicht selten genau nachbildet; er hat ihn freilich weit übertroffen. Lukillios verspottet gewerbsmäßig und systematisch alle Stände, Gewerbe, Charaktere, Frauen und Männer, Athleten und Krüppel, Schöne und Häßliche. Er tuts in knappster Form. Durch Nennung von Namen sucht er den Invektiven persönlichen Charakter zu verleihen, aber man merkt bald, daß das nur ein Kunstgriff ist, die Namen nicht Personen bezeichnen, daß er nur Typen, nicht Individuen schildert in auffallendem Gegensatz zu seinem Nachfolger Martial. Auch in diesen beiden stellt sich ebenso wie in Petron und Lukios der Unterschied zwischen dem typisierenden Griechen und dem individualisierenden Römer dar. Lukillios arbeitet mit grotesken Übertreibungen, wenn er z. B. den ungeschickten Barbier oder den Besitzer einer übergroßen Nase schildert, und mit Wortwitzen, wenn er von Themistonoë sagt: 'sie färbt sich ihre grauen Haare und wird nicht *νέα*, sondern '*Ῥέα*', oder wenn er einen Menestratos anredet: '*Κυνικός* bist du ohne Schuh und Mantel, Jeder nennt dich so, aber wenn du früh Brote und Brocken stiehlst, so hab' auch ich einen Stock und sie nennen dich — *κύνα*.'

Auch eine kleine Sammlung lyrischer Liedchen aus dem zweiten und folgenden Jahrhunderten ist erhalten von Dichtern, die in Anakreons Art zu flöten sich befleißigten. Es sind harmlose Tändeleien ohne Tiefe und Leidenschaft, angemessene Speise für dieselben Kreise, die des Longus Hirtenroman entzückte. Haben doch diese Anakreontiker auch wirklich im Zeitalter des Rokoko dieselbe Liebe wie dieser erweckt und deutsche Dichter um Gleim und Uz, auch einmal Goethe zur Nachahmung angefeuert.

In Hadrians Zeit hat der Kreter Mesomedes durch kleine lyrische Gedichte und Hymnen dauernden Ruhm erworben. Von jenen erfreuen die anmutigen Verse, die er der Geliebten mit einem Schwamme sandte, und das stimmungsvolle Gedicht von seiner Seefahrt über die Adria. Seinen Hymnus auf die Nemesis hat noch um 400 der Bischof Synesios von Kyrene zum Saitenspiel gesungen und nach seinem Vorbild christliche Hymnen in stichischen Anakreonteen geschrieben. Proben von der Kunst des Mesomedes verdanken wir einem musikalischen Traktat, der zu zwei Hymnen auch die musikalische Notierung gibt.

Epen sind in der ausgehenden Antike auch von Griechen zahlreich gedichtet. Mit Hadrian setzt diese Dichtung wieder ein und wird lebhaft bis in Justinians Zeit fortgesetzt. Was wir von diesen Massen noch besitzen, ist wichtig zur Charakterisierung dieser Zeit, für die unsrige schwer oder, sagen wirs offen, gar nicht genießbar. Wie epigon diese Poesie ist, zeigt ihre Anlehnung teils an Homer, teils an die hellenistische Dichtung des Apollonios und Kallimachos. Die Einen suchen durch gelehrte, gesuchte Sprache zu wirken, Andere wollen leicht und glatt gelesen werden. Unmittelbarer Ausdruck eigenen Erlebens und Beobachtens geben Wenigste.

Der angesehenste Epiker zur Zeit des Hadrian Pius und Marc Aurel wird Markellos von Side gewesen sein; denn ihn hatte Herodes Atticus, dessen Ruhm als Redner und Führer des Geschmackes seinem Ansehen als reichsten aller Griechen und großzügigen Bauherren und Wohltäter fast gleich kam, gewissermaßen zu seinem Hofdichter erkoren. Er ließ ihn zwei hexametrische Gedichte anfertigen für Stelen an einem Tempel, den er für den Kult seiner um 158 verstorbenen Gattin Regilla bei dem von ihm erbauten Heiligtum der Kaiserin Faustina errichtet hatte. In dem einen hatte Markellos die Aufgabe, jede Verletzung des Grundstückes und alles was auf ihm steht, zu verbieten, im anderen die dankbarere, die Römerinnen zum Kult der Regilla einzuladen und dabei ihre und ihres Gatten erlauchte Abkunft von heroischen und göttlichen Geschlechtern zu feiern. Der Anfang 'Kommt herbei ihr Frauen, des Tiber Töchter zu diesem Tempel, Regillas Sitz und bringt priesterliche Opfer'

Δεῦρ᾽ ἴτε Θυβριάδες νεὸν ποτὶ τόνδε γυναῖκες
Ῥηγίλλης ἕδος ἀμφὶ θυοσκόα ἱρὰ φέρουσαι

charakterisiert den gesuchten Stil. Auf die 'Tibertöchter' war er gewiß stolz, das war etwas Neues, Römerinnen so zu nennen, um so stolzer, als er mit dieser Bezeichnung die Plebeier ausschloß und zur Enkelin der Aineaden nur Hochadlige einlud. Auch die Verbindung *θυοσκόα ἱρά* wird er geschätzt haben als eigene Erfindung, zumal er *θυοσκόος*, bei Homer Substantiv 'Priester', kühn adjektivisch braucht. Ganz ähnlich hat der Aigypter Pankratos gearbeitet in einem Gedicht auf Hadrians Liebling Antinoos, der zum Hermessohn avanciert, von ihm *Ἀργειφοντιάδης*, Sohn des Argostöters genannt wird. Markellos hat auch ein riesiges didaktisches Epos über Heilmittel geschrieben, dessen wenige erhaltene Stückchen unsäglich öden Eindruck machen.

Merkwürdigerweise ist die Liebhaberei für Lehrgedichte in der Kaiserzeit groß. Erhalten und sogar mit doppeltem Kommentar versehen, also in den Schulen gelesen, ist ein geographisches Epos, die Periegese des Alexandriners Dionysios. Er strebt als Didaktiker im Gegensatz zu Markellos leichte Verständlichkeit an, obgleich er sich wieder im Gegensatz zu jenem an Kallimachos und Apollonios anlehnt. Über den Fischfang belehren die fünf Bücher Halieutika des Kilikers Oppian in vornehm epischer, leicht lesbarer Sprache, reich an Gleichnissen. Wie hoch das Werk geschätzt werden sollte und wurde — auch dieses ist kommentiert — zeigt eine Widmung an den Kaiser Marc Aurel und den Kronprinzen Commodus. Ganz anderen Stil und andere Verstechnik übt ein jüngerer Oppian aus Apameia in Syrien in seinen Lehrgedichten über Jagd und Vogelfang. Er schwelgt in Gleichklängen und Reimen teils in demselben Hexameter, teils an ihren Enden, liebt kecke Wortbildungen, er will neu und anders sein. Dem Kaiser Caracalla hat er überschwänglich gehuldigt.

Daneben sind Stoffe der Götter- und Heldensage von Epikern wieder neu behandelt. Der Sophist Skopelianos unter Traian vermaß sich, an Homers Seite zu treten mit einer Gigantomachie. Quintus Smyrnaios (vor Nonnos, d. h. vor Ende des 4. Jahrhunderts) lieferte in 14 Büchern Ersatz für kyklische Epen, eine nach Handbüchern erzählte puerile Fortsetzung der Ilias bis zu Ilions Fall, wobei er nicht versäumte, nach dem durch Kallimachos üblich gewordenen Vorbilde Hesiods seine eigene Dichterweihe beim Schafehüten anzubringen (XII 308). Papyrusfetzen geben Zeugnis davon, daß damals viel derart produziert worden ist. Der Argonautenfahrt hat ein Unbekannter des 3. oder 4. Jahrhunderts dadurch Reiz zu geben gesucht, daß er seine schlechte Nachahmung des Apollonios als Icherzählung des Orpheus gab; dem verdankt sie die Erhaltung. Eine ganze Reihe von Epikernamen und Epentiteln sind erhalten: Götter-

und Heldengedichte, geschichtliche wie die einer Alexandreias eines Arrian in 24 Büchern, der auch interessant ist durch seine Übersetzung der Georgica Vergils, Enkomien auf die Kaiser wie des Soterichos auf Diokletian. Derartige Poesie ist durch Papyri auf die Perserkriege dieses Kaisers und auf den Blemyerkrieg des Germanos am Nil (Berl. Klassikertexte V 1, 107ff.) kenntlich; sie ist analog der lateinischen des Alexandriners Claudian, der um 400 seine Laufbahn mit griechischen Gedichten (Gigantomachie) begonnen, später lateinisch gedichtet hat im Kreise des Honorius und Stilicho.

Besonders beliebt war der Dionysische Sagenkreis in der Kaiserzeit, der erregtem Pathos und orgiastischem Taumel ebenso wie mystischer Ekstase Raum bot. Bildhauer wie Dichter haben sich immer wieder an ihm versucht. Unter dem Titel ***Βασσαρικά*** hat ein Dionysios ihn in 18 Büchern dargestellt. Es war ein berühmtes Gedicht, eine Reihe von Bruchstücken sind erhalten. Von einem anderen Dionysios sind aus solchem Epos Papyrusreste gefunden. Unter Diocletian hat Soterichos, fruchtbarer Epiker, interessant durch epische Bearbeitungen auch geschichtlicher Stoffe wie Alexanders des Großen Eroberung Thebens und Leben des Wundertäters um 100 n. Chr. Apollonios von Tyana, vier Bücher ***Βασσαρικά*** geschrieben.

244. Elfenbeinschnitzerei vom Diptychon der Symmachi, 2. Hälfte des IV. Jahrh. n. Chr. in klassizistischem Stil. Opfernde Frau. London, Victoria- und Albert-Museum.
(Nach Röm. Mitth. XXVIII (1913) Tfl. VI.)

9. NONNOS

Eingehende Würdigung verlangt das letzte große Gedicht der Antike, das Dionysosepos des Aigypters Nonnos von Panopolis in 48 Büchern. Nach jeder Richtung ein merkwürdiges Werk. Diese riesige Dionysosfeier schreibt ein Mann im 5. Jahrhundert — dahin setzt man ihn vermutungsweise — also rund 200 Jahre nachdem Constantin das Christentum als gleichberechtigte Religion anerkannt, 150 nach dem Tode Julians, der die heidnischen Kulte noch einmal zu beleben versucht hatte, schreibt sie in Aigypten, wo die christliche Lehre tiefe Wurzeln geschlagen und ihre wissenschaftliche Ausbildung erfahren hatte, wo 415 Hypatia vom Christenpöbel ermordet wurde und die noch heidnisch gebliebenen Aigypter gewiß nicht gerade dem Dionysos huldigten. Und dies ungeheure Werk ist im 6. Jahrhundert in Kleinasien, im 12. in den Athosklöstern nachweisbar, wird im 7. in Aigypten, im 13. noch in Byzanz abgeschrieben, trotzdem es in jedem Sinne heidnisch ist, voll von wildem Göttergewimmel, Mysterienglauben und kitzelnder Sinnenlust. So bewunderungswürdig wie der Fleiß ist des Nonnos Fähigkeit, seinen taumelnden Enthusiasmus dauernd hoch zu halten, die wahrlich reiche Mythologie noch zu bereichern und eigenmächtig zu gestalten, in ununterbrochen fortbrausender Erzählung ein Werk zu schaffen, das in der Riesenhaftigkeit seiner Proportionen den Monumenten Aigyptens ebenso verwandt erscheint, wie es in der Zerflossenheit seiner Kom-

245. Triumphzug des Dionysos, von Elephanten begleitet, rechts der trunkene Herakles.
Sarkophagrelief des III. Jahrh. n. Chr. Rom. (Nach Jones, Sculptures of the Museo Capitolino, pl. 40.)

position und hemmungslosen Abundanz deren gemessener Strenge widerstreitet. Und dieser letzte griechische Epiker, selbst nicht Grieche, umfaßt die griechische Poesie von Homer bis auf seine Zeit, kennt das alte Epos so gut wie die Tragödie und die hellenistischen Dichter. Er ahmt sie nach, aber er will sie überbieten, er möchte die Kunst Homers mit der eines Apollonios, Kallimachos und Theokrit vereinigen. Besang Homer Heroen, so besingt er Götter und Giganten. Kämpfen jene vor Troia, so greifen diese über Länder und Meere hinaus in die Gestirne. Er führt seinen Dionysos zu gewaltigen Schlachten durch ferne Länder nach Indien, verbindet so die Ilias mit den Fahrten des Odysseus, wie auch seine 48 Bücher das äußerlich zur Geltung bringen. Nonnos macht nach Homers Vorbild einen Katalog der Dionysosgenossen bei seinem Indienzug (XIII), dichtet ein Hoplopoiie (XXV), läßt sogar auch den Zeus durch Hera betrügen (XXXII). Nach Kallimachos' und Apollonios' Muster sorgt er für bunteste Abwechslung nicht nur der Motive, auch der Stimmung, er fügt idyllische Scenen ein, die an Theokrit und Bukoliker erinnern, er baut, obgleich wie seine Versschlüsse zeigen, auch sein Ohr schon zur accentuierenden Metrik neigt, sorgfältig quantitierende Hexameter mit rhythmischer Strenge, die sogar die Alexandriner übertrifft, und pflegt wie sie eine gewählte Sprache und sucht seltene Worte, schafft auch selbst neue. Bei einem so gelehrten späten Dichter sind Anlehnungen und Nachahmungen selbstverständlich. Für die Kataloge der bakchischen und indischen Truppen (XIII und XXVI) kann zufällig enge Berührung mit dem Bassarika, einem Epos ähnlichen Inhalts eines gewissen Dionysios, der wohl der späteren Kaiserzeit angehört, gezeigt werden. So wird er dies und andere ihm zeitlich näher liegende Werke wohl häufiger benutzt haben. Dennoch ist seine Arbeit nicht ein Flickenkleid aus fremden Kleidern geworden, sondern ein individuelles Werk aus einem Gusse und einzig in seiner Art. Als solches ist es sogleich bewertet und trotz seines durch und durch heidnischen Wesens von Christen bewundert und erhalten, wozu doch kaum beigetragen haben kann, daß Nonnos, nach Vollendung desselben Christ geworden, das Johannesevangelium in gleichem Stil paraphrasiert hat.

Vielfache Künste wendet Nonnos an, seinen Versen auch klangliche Reize zu geben, auch diese nach alexandrinischen Vorbildern, nicht nur übertreibend, auch eigenartig. Trotzdem er

Mumienbildnis einer reich geschmückten jungen Griechin vom Ende des 2. Jhrh. n. Chr.

Mumienbildnis einer älteren Frau zur Zeit Trajans

Beide aus Ägypten. Berlin, Altes Museum

seine Hexameter meist mit Worten endet, die auf der vorletzten Silbe den Ton tragen, meidet er doch Endreime, mitten im Verse aber sucht er sie. Gern verwendet er Alliterationen in unmittelbarer Nachbarschaft, um sie recht in's Ohr fallen zu lassen, gelegentlich in Reihen von Versen, z. B. im zweiten Prooimion, mit denen er XXV 1 den zweiten Teil einleitet:

Μοῦσα, πάλιν πολέμιζε σοφὸν μόθον
    ἔμφρονι θύρσῳ·
οὔπω γὰρ γόνυ δοῦλον ὑποκλίνων Διονύσῳ
φύλοπιν ἑπταέτηρον Ἑώιος εὔνασεν Ἄρης·
ἀλλὰ δρακοντείοιο τεθηπότες ἄκρα γενείου
Ἰνδῴης πλατάνοιο πάλιν κλάζουσι νεοσσοί
Βακχείου πολέμοιο προμάντιες . . .

246. Bakchos in Reben — Isis als Tyche von Alexandreia
Koptische (?) Elfenbeinreliefs IV. Jhdts. von der Domkanzel zu Aachen.
(Nach Oskar Wulff: Altchristl. u. Byzant. Kunst. S. 189.)

An pathetischen Stellen läßt Nonnos ein ganzes Orchester los. Eine der bezeichnendsten Stellen ist seine Erzählung XXVI 101 von Tektaphos, der vom Indierkönig Deriades zum Hungertode im Kerker verurteilt, von seiner Tochter gesäugt wird. In der Schilderung des Hungernden wirkt er durch die gehäuften O-laute:

110 καὶ χθονίῳ κεκάλυπτο βυθῷ πεπεδημένος ἀνήρ,
οὐ πότον, οὔ τινα δαῖτα φέρων, οὐ φῶτα δοκεύων,
ἀλλὰ πεδοσκαφέων λαγόνων ὑπὸ κοιλάδι πέτρῃ
κεῖτο δυηπαθέων· χρονίῳ δ'ἐστρεύγετο λιμῷ
πειναλέων στομάτων ὀλιγοδρανὲς ἆσθμα τιταίνων

Die Rede aber, mit der seine Tochter sich Eingang bei seinen Wächtern verschafft, ist ein nicht zu überbietendes pathetisches Klangstück:

οὐ πότον ἦλθον ἄγουσα καὶ οὔ τινα δαῖτα τοκῆι.
δάκρυα, δάκρυα μοῦνον ἐμῷ γενετῆρι κομίζω·
χεῖρες ἀπαγγέλλουσιν ἐλεύθεροι· εἰ νόος ὑμῖν,
εἰ νόος ἐστὶν ἄπιστος, ἀμέμφεα λύσατε μίτρην,
ῥίψατέ μοι κρήδεμνα, τινάξατε χερσὶ χιτῶνα·
οὐ ποτὸν ἦλθον ἄγουσα φερέσβιον, ἀλλὰ καὶ αὐτὴν
κρύψατε σὺν γενετῆρι καταχθονίῳ με βερέθρῳ·
οὐ φόβος, οὐ φόβος εἰμί, καὶ ἢν σκηπτοῦχος ἀκούσῃ·
τίς νέκυν οἰκτείροντι χολώσεται, αἰνομόρῳ δὲ
τίς κοτέει θνήσκοντι; τίς ἄπνοον οὐκ ἐλεαίρει;

Neben so fein ausgearbeiteten Stücken stehen Stellen, die wie erste, schnell hingeworfene Entwürfe anmuten. Es finden sich Dubletten, einige Male zerreißt den Zusammenhang ein

247. Elfenbeinschnitzerei vom Diptychon des Consuls Ascobindus von 506 n. Chr. Adam und Eva, Kentauren, bakchische Gestalten, Tiere. Paris, Louvre.
(Nach Delbrück, Consulardiptychen, Tfl. 13.)

unorganisches Einschiebsel. Derartige Beobachtungen haben den Schluß nahe gelegt, daß Nonnos sein riesiges Epos nicht ganz vollendet und nicht selbst herausgegeben habe.

Nonnos beginnt nach homerischer Weise mit Anrufung der Muse, den Dionysos zu singen. Charakteristisch, daß er den Gott nicht nennt, sondern kühn umschreibt und daß er schon bei knapper Andeutung seiner Geburt aus dem Schenkel des Zeus abschweift, hier auf Athenes Geburt aus seinem Haupt. Dann aber setzt er stürmisch mit seinem schmetternden 11. Verse ein:

> 'bringt mir den Narthexstengel und schwingt die Cymbaln, ihr Musen'
> *ἄξατε μοι νάρθηκα, τινάξατε κύμβαλα, Μοῦσαι.*

und fordert sich — ein origineller Einfall — seinen aigyptischen Nachbar, den vielgestaltigen Proteus: denn so wechselnd wie er sich zeigte, soll auch dies Gedicht sein. In 20 Versen führt Nonnos das aus, um mit V. 45 abzubrechen und überraschend anzuheben: 'aber, Göttin, mit dem irrenden Sucher beginne — mit Kadmos.' Zu erläutern braucht er das nicht, denn, wie jeder Schuljunge wußte, begann die Dionysosgeschichte im Sagenbuch mit Semeles Vater Kadmos. Den hier gebotenen Faden verfolgt Nonnos, erzählt vom Raub der Europa durch Zeus, von Kadmos Wanderung auf der Suche nach der Schwester, nach Samothrake, Delphi und Boiotien, von den Sparten, der Gründung Thebens, Kadmos' Hochzeit mit Harmonia, ihren Kindern Aristaios, Aktaion und kommt so im VII. Buch zu Semele, die im VIII. zugrunde geht, und endlich im IX. zu Dionysos und Ino, und mit dem XIII. setzt dann die 40 Bücher füllende Schilderung seiner Züge ein, vor allem nach Indien, seiner Kämpfe, Nöte, endlichen Sieges und Aufnahme in den Olymp.

Fand Nonnos für den Hauptteil schon reiches Material bei gewiß zahlreichen Vorgängern, so hat er doch wohl selbst noch vieles in den großen Guß eingeschmolzen. Ein Beispiel. Nachdem er breit Europas Entführung erzählt hat — ein achaiischer Schiffer spricht in 30 Versen sein Erstaunen über den Stier mit der Jungfrau aus — springt er plötzlich zu Kadmos über und sagt in 3 Versen, daß der auf der Suche zur Höhle in's Arimerland kam, und ebenso kurz, daß Typhon dem Zeus den Blitz stahl und dort in der Höhle verbarg. Breit wird der Fürchterliche geschildert, der an die Sternbilder greift, das Meer aufwühlt, aber vergeblich den Blitz zu schwingen versucht. Indessen genießt Zeus auf Kreta die Liebe der Europa; eine sehr kurze aber recht anschauliche Liebesszene (321—324), zu der Hera höhnisch den Phoibos aufruft, zu verhindern, daß ein Bauer den Zeusstier einspanne und der mit des Eroten Stachel zugleich auch den Ochsenstachel zu fühlen bekomme — ein Scherz im Kallimachosstil. Zeus gibt die Schwangere dem Asterion, stellt sein Stierbild unter die Sterne und trachtet nun, seinen Blitz sich wieder zu verschaffen. Erst da ver-

steht man recht den Zusammenhang, wundert sich freilich, daß bei dem ungeheuren Trubel, den Typhon hervorgebracht hatte, Zeus seine Schäferstündchen so ruhig genießen mochte. Nun eine Überraschung auch wohl für die ersten Leser: Zeus macht sich mit Eros heimlich an Kadmos im Arimerland und bestimmt ihn durch das Versprechen, ihm die Göttin Harmonia in die Ehe zu geben, als Hirt verkleidet, den Blitzräuber Typhon mit seiner Schalmei zu betören. Das gelingt wunderbar. Indes holt sich Zeus seinen Blitz wieder aus der Arimerhöhle, und dann tobt der wilde Kampf zwischen beiden fast das ganze 2. Buch hindurch. Der Sieger Zeus verspricht dem Kadmos noch einmal die göttliche Gattin und sendet ihn nach Delphi.

Der Wechsel von breitester Ausführlichkeit und knappster Andeutung des Zusammenhanges, der einem jeden Leser seit Kindheit geläufig war — eine schon im ersten christlichen Jahrhundert vom Römer Statius in seiner Thebais angewandte Technik — gibt dem Gedicht eine atemlose Hast. So eindringlich jede große Szene ausgemalt wird, so wenig wird sie doch anschaulich, weil die Phantasie des Dichters sie ins Maßlose steigert und sich ins Grenzenlose verliert. Im schärfsten Gegensatz zur strengen Knappheit des Kallimachos schwillt des Nonnos Strom stets über die Ufer, ob er schildert oder seine Personen reden läßt. So wenig wie es die alten Griechengötter sind, die er vorführt, so wenig steckt von klassischem Stil- und Formgefühl in diesem ungeheuerlich lang hinflatternden Bande, das wie ein unruhiger Fiebertraum den Leser fesselt. Vergleichbar ist dies ohne scharfe Gliederung sich hinwindende Gedicht den langen Bilderstreifen, mit denen seit Traian riesenhohe Ehrensäulen umwickelt wurden.

Wer Poesie mit bildender Kunst vergleicht, dürfte in Nonnos' Dichtung wohl die Parallele zum 'malerischen Stil' dieser Zeit sehen, der die klarbegrenzten Formen der Plastik auflöst. Aber gerade damals setzte die Architektur daneben die strenge Klarheit des Zentralbaues, der im Wunderwerk der Hagia Sophia seine nie übertroffene Vollendung erreichte. Nonnos' Poesie ist eine neue Kunst, mehr orientalisch als griechisch, doch ein rechtes Produkt des spätesten Hellenismus.

In der Verskunst mit Nonnos verwandt sind einige kleine Epen von den Aigyptern Tryphiodor und Kolluthos: eine *Ἰλίου ἅλωσις* und *ἁρπαγὴ Ἑλένης*. Ihr Stoff ist aus Handbüchern geschöpft und ihre Form ist reizlos. Das bekannteste von allen ist das Werkchen des Musaios 'Hero und Leander'. Er hat das Verdienst, diese schönste antike Novelle süßbitterer Liebe erhalten zu haben. Woher er sie entnommen hat, ist nicht aufgeklärt; sicher nicht aus Kallimachos, der solcher Töne nicht fähig war, vermutlich aber aus einem späthellenistischen Dichter jenes zartgestimmten Kreises, der die Kydippenovelle stimmungsvoll umgestaltet hat. Künstlerisch freilich ist er diesem Stoffe nicht gewachsen, von Nonnos bis ins einzelne abhängig, pedantisch einem Ratgeber für Liebende folgend, üblich in den Reden, die auch tönen, wo geschwiegen werden sollte, unfähig, Situationen zu erfassen und zu schildern, schließlich aber doch von einiger Wirkung nicht bloß durch den unzerstörbaren Stoff, auch durch eine gewisse Einfachheit und Knappheit der Erzählung.

Die Nachweisungen bei Christ-Schmid, Geschichte der Griechischen Literatur (Handbuch der Altertumswissenschaft, VII. Band, 2. Teil, 2. Hälfte, 6. Aufl. 1924). — Gedichte des Mesomedes bei v. Wilamowitz, Griechische Verskunst (Berlin 1921), S. 595—607, des Marcellus von Side in Sitz.-Ber. der Berliner Akademie 1928. II.

Über Epigramme s. S. 293.

Nonnos Dionysiaka, hrsg. von A. Ludwich, Leipzig 1909—11, übersetzt von Thassilo v. Scheffer. München 1926f. Inhaltsübersicht gibt Reinhold Köhler; 'Die Dionysiaka Nonnos', Halle 1853.

248. Synagoge Kefr Bir im II. Jhdt. n. Chr.
(Nach Kohl u. Watzinger, Antike Synagogen in Galiläa, Tfl. XIII.)

10. CHRISTLICHE DICHTUNG

Ergeben sich stets schiefe Zeitbilder, wenn man nur eine Seite menschlicher Tätigkeit verfolgt, so tritt die Verkehrtheit dieses Verfahrens in schärfstes Licht bei Betrachtung der griechischen Dichtung in der Kaiserzeit. Nicht einmal von der geistigen Haltung der 'Gebildeten' gibt sie eine Vorstellung. Nur oberflächliches Unterhaltungsbedürfnis dieser Schichten vermochte sie zu befriedigen. Wurde ihr Gehalt hohler und taub, so wurde ihre Form mehr und mehr zur Maske. Die lebendige Sprache entfernte sich nicht nur grammatisch und syntaktisch immer weiter von der Literatursprache, die klassisch bleiben will und bleibt, sie verlor auch das Gefühl für die Silbenquantität gegenüber dem Akzent, während die Poesie mit den klassischen Versmaßen, auch die Kunstprosa in den Satzschlüssen nur nach Länge und Kürze der Silben zu messen sich bis zum Ende des IV. Jahrhunderts, die hohe Poesie noch viel länger, mit Erfolg bemüht. Philosophie, Plastik, Architektur, Soziologie, Politik weisen gegenüber dieser Erstarrung auf tiefgreifende Wandlung, vor allen anderen die Religion. Überall dringt je länger, desto breiter und tiefer orientalisches Wesen ein. Hat auch von Anfang her griechische Kultur unter dem Einfluß des Orients gestanden, so hat sie ihn doch stets mit so starkem Selbstbewußtsein verarbeitet, daß ihr Eigenwesen nur um so herrlicher hervortrat. Im ausgehenden Hellenismus erlahmte diese Kraft des Assimilierens. Erst recht stand Rom wie der griechischen Kultur, die es sich zu eigen zu machen vermochte, seit der Eroberung des Orients unter seinem Einfluß. Die griechische Weltsprache erleichterte das Eindringen östlicher Anschauungen. Ihr verdankt auch das Christentum nicht zum wenigsten seine weite Verbreitung und raschen Fortschritt. Griechisch sind seine ältesten Schriften. Nur äußere Schale ist ihr Griechisch, ihr Geist ist ungriechisch, ungriechisch auch ihre Ausdrucksform. Aber

beides, Geist und Form, haben das erlöschende Griechentum und das antike Denken, Fühlen und Dichten im Tiefsten ergriffen, durchdrungen und umgestaltet. So wäre es falsch, auch in einer Geschichte der griechischen Dichtung dieser größten geistigen Macht der Kaiserzeit kein Wort wenigstens am Schlusse noch zu gönnen.

Wenig zwar ist von christlicher Poesie aus dieser Frühzeit zu sagen. Das Wichtigste ist, daß sie eine neue Hymnenform ausgebildet hat, die auf die ganze europäische Poesie von weithin wirkender Bedeutung wurde. Sie vereinigte den aus jüdischer Poesie übernommenen Stil, denselben Gedanken in zwei parallelen Satzgliedern darzustellen, mit dem Bestreben griechischer Kunstprosa, die sich an Inhalt und Form sieghaft mit der Poesie maß, gleichlange Satzglieder zu bauen und sie rhythmisch, gern auch gleichklingend, ja reimend zu schließen. So entstand eine Form, die in rauschenden Perioden und prachtvollen Klängen religiöser Begeisterung passendsten Ausdruck ermöglichte. Doch erst nach der diesem Werk gezogenen Grenze tritt diese Poesie in ihrem Glanze hervor. Die überkommenen antiken Formen haben daneben lange Zeit auch Christen nicht verschmäht. Genannt werden muß da wenigstens ein wahrer Dichter, der Kappadokier Gregor von Nazianz (330—390), der Theologe. Er schlägt in einigen seiner Gedichte warme persönliche Töne an. Wie er in einem apologetischen Poem (II 1, 39) sagt, hat er zwar meist in pädagogischer Absicht oder in Konkurrenz mit den Heiden gedichtet — so über Gott Vater, Sohn und heiligen Geist, das Lob der Jungfrauschaft u. dgl., auch setzt er z. B. eine Predigt des Basilius in Verse — oder, bezeichnend für den Rhetor wie den Asketen, um sein Temperament durch den Zwang des Versmaßes zu zügeln; aber schließlich gesteht er auch, die Poesie habe ihm Trost im Leid gegeben. So stark tritt das persönliche Moment in seinen Versen hervor, daß man ein ganzes Buch (II) *εἰς ἑαυτόν* zusammenstellen konnte. Besonders eine Reihe kleiner Gedichtchen sind unmittelbarer Ausdruck eigener und heißempfundener Stimmungen, im Moment hingeworfen, fast Catullisch: Sehnsucht nach seiner Gemeinde, die er verlassen mußte, brennender Grimm — mit einem knirschenden Löwen vergleicht er sich —, daß nun andere wie Wölfe auf seine Herde springen, auflodernder Haß gegen seine triumphierenden Feinde. Daneben steht ein großes autobiographisches Gedicht, in apologetischer Absicht geschrieben. Meist verwendet er Hexameter, elegisches Maß und andere altherkömmliche Maße, doch in zwei Hymnen hat er sich auch der rhythmischen, silbenzählenden Dichtung beflissen.

249. Baumsarkophag aus Arles mit Darstellungen aus dem Leben Jesu.
Von links nach rechts: Erweckung des Sohnes der Witwe, Hämorrhoïssa, Brotvermehrung, Orans mit Apostel, Kanawunder, Heilung des Blinden und des Gichtbrüchigen.

250. Sog. Absalom-Grab, Tantur Firun. I. Jahrh. v. Chr.

(Nach Djemal Pascha: Alte Denkmäler aus Syrien, Palästina. Berlin 1918, Tfl. 23.)

11. EVANGELIEN

Vor allem aber darf das geschichtlich Bedeutendste und Schönste von allen Dichtungen der Kaiserzeit nicht fehlen, die Poesie der Evangelien. Für unzählige Kunstwerke jeglicher Art sind sie die immer wieder fruchtbare Keimzelle gewesen. Die einzelnen Perlen zu betrachten ist in diesem Rahmen weder möglich noch angebracht. Doch den milden Glanz und die vollendete Schönheit der ältesten und ehrwürdigsten dieser Perlen, der Leidensgeschichte Jesu, endlich einmal ohne jede theologische und historische Absicht nur ästhetisch als Kunstwerk mit liebenden Augen darzustellen, ist mir Herzenssache und wird, denk ich, auch der nicht verübeln, der die Evangelien nicht griechischer Dichtung zurechnen mag.

Die Berechtigung dazu muß ihre Betrachtung erweisen. Behindert wurde und wird sie ebenso durch die kirchlich gläubige Einstellung, die in den Evangelien Gottes Wort vernimmt, wie durch das kritische Bestreben, sie als historische Quelle anzusehen, ihre Entstehung zu erforschen und aus ihr die geschichtlichen Tatsachen zu destillieren. Daß solche insbesondere klar der Leidensgeschichte zugrunde liegen, steht über allem Zweifel und nicht weniger, daß Jesu Leiden und Auferstehung als die erlösende Heilsbotschaft alsbald verkündet ist.

Jesus ist bei Jerusalem zu Beginn des Passahfestes nächtlicher Weile verhaftet worden, von allen Anhängern jäh verlassen, deren Einer die Häscher herangeführt hatte. Bei seinen Verhören vor dem jüdischen Gericht und vor Pilatus hat sich Jesus als Messias bekannt und ist auf Grund dieses Bekenntnisses als Hochverräter mit zwei gemeinen Verbrechern zugleich am Tag vor dem Passah-Sabbat gekreuzigt, während ein wegen eines früheren Aufruhrs gefangener Barrabas freigegeben wurde. Während einer Finsternis ist er um die neunte Stunde nach sechsstündiger Qual verschieden und am selben Abend von Joseph von Arimathaia bestattet.

Die Erzählung entspricht zweifellos den Tatsachen. Die Absicht gewissenhafter Berichterstattung zeigt sich aufs klarste in den Zeitangaben, in Überlieferung von zum Teil belanglosen Einzelheiten, vor allem in den letzten Worten: 'Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?' Verzweiflung hat dem Unglücklichen diese Worte des Psalms ausgepreßt, als in

der Qual des Todes sein Wunderglaube an das Nahen des Gottesreiches zusammenbrach. Hingebende Treue liebender Weiber, die allein von all seinen Anhängern im scheuen Abstand die Hinrichtung miterlebten, hat sie pietätvoll bewahrt, ohne Ahnung, daß sie seine Verkündigung des Heils erschütterten. Bald wurde das peinlich empfunden, so haben Lukas und Johannes sie durch fromme Worte ersetzt. Den Glauben haben sie nicht erschüttert. Dieselben Frauen, die sie gehört, haben die Auferstehung ihres Heilandes erlebt und bezeugt. Dadurch wurde der Bericht von Jesu Tod zum Fundament, auf dem sich seine Kirche erhob. Er ist alsbald erstattet und mit Gewissenhaftigkeit weitergegeben. Früh ist er dann von sicherer Hand in die feste Form gegossen, die Markus und nur wenig gesteigert Matthaeus übernahmen.

In seiner Schlichtheit wirkt er erschütternd. Aber gerade in dieser schlichten Sachlichkeit offenbart sich eine im Tiefsten ergriffene, gläubig hingegebene Künstlerseele. So einfältig sich die Erzählung gibt, so sorgfältig sie Einzelheiten mitteilt, sie ist mit den einfachen Mitteln volkstümlicher Weise zu dramatischer Wirkung künstlerisch gestaltet. Da höhnen den hilflos am Kreuze Hängenden die Vorübergehenden: „der da den Tempel abbricht und aufbaut in drei Tagen, hilf dir selber und steig herab vom Kreuz!" Und die hohen Priester spotten untereinander mit den Schriftgelehrten: „Anderen hat er geholfen, sich selbst kann er nicht helfen; Christus, der König Israels soll jetzt herabsteigen vom Kreuz, daß wir sehen und glauben!" Und schließlich höhnen ihn auch die Genossen der Qual. Recht erst in diesem Hohn und dieser Qual zerreißt die Seele, während wir den Himmel sich verfinstern sehen, der entsetzliche Verzweiflungsschrei des Gemarterten: 'Eli, Eli, warum hast du mich verlassen?' Nicht genug damit, malt der Erzähler in grellstem Gegensatz zu seinem und seiner Hörer Empfinden die Wirkung dieser Worte auf den fühllosen Pöbel und seine gemeine Neugier: „er ruft den Elias. Laßt sehen, ob Elias kommt, ihn abzunehmen!" Dann heißt es weiter: 'Da schrie Jesus laut auf und verschied. Und der Vorhang des Tempels zerriß in zwei Stücke von oben bis unten.' Nie hat ein Mensch eindrücklicher erzählt als dieser Mann mit diesen zwei schlichten Sätzen. Unwiderstehlich zwingt er in seinen Bann. Wie etwas Selbstverständliches fast nebenher berichtet er das Wunder der Finsternis und der Zerreißung des Tempelvorhangs und ohne einen Ausdruck des Erstaunens fügt er das Wort des Centurionen bei, das die furchtbare Szene krönend abschließt: „Wahrlich, dieser Mensch war Gottes Sohn." Und ebenso schlicht erzählt er, wie Jesus am selben Abend, nachdem sein Tod amtlich beglaubigt war, bestattet wurde, wie am Sonntagmorgen die Frauen zum Grabe kamen, den Leichnam zu salben, wie sie den großen Stein, den sie zu bewegen nicht die Kraft haben, weggewälzt fanden und im Grabe einen Jüngling in weißem Gewande sahen, der ihnen verkündet: „Jesus ist erwecket, er ist nicht hier." Kein Wort fügt er seinem Bericht des unfaßbar erhabenen Wunders bei. Er läßt es den Hörer mit den Frauen erleben: sie staunen stumm die Erscheinung an und fliehen dann außer sich und zitternd davon.

Mag der Erzähler viele der einzelnen Züge oder auch jeden schon empfangen haben, ihre Wirkung zu ermessen, sie zu rechter Wirkung an rechter Stelle in die rechte Form zu bringen, wie er es getan, das vermag nicht heiliger Glaube allein und eine reine Seele, das vermag nur gottgegebene Kunst. Ein Dichter war es, der das geschaffen hat.

Und dieser selbe Dichter ist es gewesen, der der ganzen Leidensgeschichte die ewige Form gegeben hat. Sie ist aller zerkrümelnden Kritik zum Trotz ein fest geschlossenes Ganzes, ein abgerundetes Kunstwerk. So ergreifend ihr letzter Akt schon an sich ist, seine Wirkung wird ins Erhabene gesteigert durch die Vorgeschichte, wie er sie erzählt hat. Und an ihr wird deutlich, daß dieser Mann nicht nur Überliefertes gestaltet, sondern es aus tiefstem Mitempfinden mit schöpferischer Phantasie zu bereichern wußte. Ihm ist Schönstes zu verdanken. Ja, er hat —

ich wage es zu sagen — die Christusgestalt geschaffen, die Jahrtausende hindurch Menschenseelen hinreißt und erschüttert. Er hat das vermocht, weil er, die Göttlichkeit Jesu gläubig verehrend, ihm das Wissen seines Schicksals gab und ihn doch als Menschen untertan wußte menschlicher Schwäche und menschlichem Leide. Aus dieser, menschlichem Verstande unbegreiflichen Doppelheit des Wesens wußte seine Künstlerseele übermenschlich tiefstes Leid und übermenschlich schwerstes Opfer menschlichem Fühlen begreiflich zu machen.

Mit dem Passahmahl am ersten Tage der ungesäuerten Brote hat der Dichter die Tragödie begonnen. Heilige Feierlichkeit umkleidet diese erste Szene. Sogleich wird Jesus als der Allwissende eingeführt: 'Einer unter Euch Zwölfen wird mich verraten.' Er verkündet dann seinen morgigen Tod und seine Auferstehung und nach dem Mahl beim Gang auf den Ölberg, daß seine Jünger ihn verlassen werden. Dies prophetische Wort leitet jene erschütternde Szenenfolge in der Nacht seiner Gefangennahme ein. Der Dichter hat sie aus schwangerer Seele in Stunden heiliger Eingebung geboren. Ob ihm mehr als die Tatsache der nächtlichen Verhaftung mit Hilfe eines der Jünger und die Flucht der Anhänger Jesu überliefert war? Daß die Jünger, nun gar Petrus von ihrem schmählichen Verhalten je gesprochen haben, ist doch recht unwahrscheinlich, mir wenigstens kaum glaublich. Das Johannesevangelium verschleiert ihre Schmach, überträgt sogar den einzigen Abwehrversuch, den die Synoptiker von einem Ungenannten erzählen, den Schwertstreich wider das Ohr eines der Häscher, auf Petrus. Aber wenn auch wirklich Petrus in Zerknirschung und zur Selbstkasteiung seine Schande erzählt haben sollte, nur ein begnadeter Dichter konnte seine Ruhmredigkeit vor der Gefahr und seine Feigheit bei und nach der Entscheidung so eindrücklich und menschlich erzählen, sie so erschütternd neben die todestapfere Ergebung und Festigkeit seines Meisters stellen. Und ganz gewiß hat nie ein Mensch erfahren können, was Jesu Seele in seiner letzten Nacht auf Gethsemane bewegt hat. Allein der Dichter wußte es. Gott gab es ihm ein, wie dem Homer die Muse gesagt hat, was Achill mit seiner göttlichen Mutter gesprochen.

In der Gestalt des Petrus faßt der Dichter die Masse der Jünger zusammen, die bis auf zwei Namen verschwinden. Sie aber bildet er zu einer so leibhaften Persönlichkeit aus, daß sie sich lebendig gegenwärtig darstellt in ihrer aufflackernden Bereitwilligkeit und ihrem ängstlichen Versagen und bitterer Reue, ohne uns doch verächtlich zu werden, weil sie menschlich, allzu menschlich den unzähligen Schwachen und Halben die eigene Unzulänglichkeit zu quälendem Bewußtsein bringt. So gewinnt dieser Dichter zu Jesus einen Gegensatz, der dessen unbeirrte Opferwilligkeit und Hingabe über alle Ängste und Schwächen hinaushebt. Er malt nicht in grellen Farben, setzt nicht in leuchtender Göttlichkeit den Heiland neben erdengebundene Gemeinheit, sondern als ganzer Künstler und tiefer Seelenkünder mischt er in das Dunkel lichte Farben, gibt dem Petrus besten Willen und nach dem Versagen Tränen der Reue, und Jesus zeigt er uns zagend und kleinmütig, bis er in schwerem Seelenkampf sich selbst besiegt.

Überaus fein ist die Charakteristik der Jünger und des Petrus. Sogleich zu Beginn des Passahmahles, als Jesus den Verräter durchschaut, sagen sie nicht etwa „nie werden wir dich verraten", sondern jeder einzelne fragt ihn, unsicher seiner selbst: „doch nicht ich?" Nach dem Mahl ist ihre Zuversicht gesteigert, nachdem Jesus den Verräter gezeigt hatte; auf seine Weissagung, sie alle werden ihn verlassen, versichert Petrus entrüstet „auch wenn alle Ärgernis an dir nehmen, ich aber nicht." Und als Jesus ihm gesagt, "heute in dieser Nacht, ehe der Hahn zweimal kräht, wirst du mich dreimal verleugnen", eifert er: "wenn ich mit dir sterben müßte, nicht werd' ich dich verleugnen." Und ebenso sagten auch alle.' Alsbald bestehen Petrus, Jakobus und Johannes schon die erste leichte Probe schlecht: sie lassen sich vom Schlaf

überwältigen, während ihr Meister im Todesgrauen erbebt. "Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach." Der Dichter läßt dies Wort den Herrn selbst schwer erleben. Die Angst vor der fürchterlichen Leibesqual schüttelt seinen Geist. Er weiß ja — das hat der Dichter uns eingeprägt — dank seiner Göttlichkeit alles, was ihm bevorsteht, er durchlebt schon im Voraus die Schmerzen der Folter und den Krampf des Todes und verzagend sinkt er nieder zum Gebet. Vergeblich sucht er Trost und Stütze. Seine treuesten Jünger schlafen, und geweckt taumeln sie wieder und noch einmal fühllos seiner Not in Schlaf. Allein mit seiner Angst geht er zum zweiten und dritten Gebet. Da endlich hat sein Geist sein schwaches Fleisch überwunden. Unmittelbar an diese Szene ohne Gleichen, die nie eines Menschen Auge gesehen noch Ohr gehört, setzt der Dichter die Verhaftung. 'Jesus kommt zum dritten Male und spricht: "schlafet ihr fort? Genug. Es kam die Stunde: siehe, überliefert wird des Menschen Sohn in die Hände der Sünder. Wachet auf! laßt uns gehen. Siehe, der mich überliefert, ist gekommen." Und als er noch spricht, ist Judas da, einer der Zwölf, und mit ihm ein Haufen . . .' Jäh reißt uns der Dichter von geheimster Einsamkeit in den Lärm der Verhaftung. Die künstlerische Absicht wird leicht deutlich, macht man sich aus der folgenden Schilderung klar, daß inzwischen nicht nur die Jünger, auch weitere Anhänger sich um Jesus versammelt haben, darunter Bewaffnete, die im handfesten Messiasglauben das irdische Reich jetzt aufrichten zu können meinten. Auch ein reicher Jüngling, der sein feines Linnenkleid in den Händen der Häscher läßt, ist bei ihm. Und man erkenne die Kunst des Erzählers an, der gegen die kurze Schilderung kaum versuchter Gegenwehr und aufgeregten Trubels die Ruhe Jesu stellt und dann die in ihrer kargen Knappheit erschütternden Worte schreibt: 'und sie verließen ihn und flohen alle.' Alle. Und doch hatte Petrus in aller Namen wenige Stunden zuvor gesagt "wenn ich auch mit dir sterben müßte, würde ich dich nimmermehr verleugnen." Dieser Petrus folgt aber wenigstens von ferne vorsichtig dem verhafteten Meister in den Hof des Hohenpriesters und 'setzt sich zu den Knechten und wärmt sich am Feuer.' Er denkt an sein leibliches Wohl, während Jesus, das weiß er, auf den Tod verklagt wird; hatte er doch auch geschlafen, als Jesus um seine Seele rang und Trost bei ihm zu suchen kam. Nun verläßt der Dichter den Petrus am warmen Feuer und führt uns zu Jesu Gericht, Verurteilung, Verhöhnung und Schändung. Dann kehrt er zu Petrus am warmen Feuer zurück — der Erzähler prägt es uns wieder ein, daß er da sich wärmt. Hatte Jesus auf die Anschuldigungen geschwiegen und endlich erst, als der Hohepriester ihn gefragt, ob er der Christus sei, sich dazu bekennt, wohl wissend, daß er selbst sein Todesurteil spreche, so leugnet Petrus der Magd, daß er Jesus auch nur kenne. Und obwohl er den Hahn krähen hört, verleugnet er seinen Meister wieder und, als die Umstehenden ihn durch seine galiläische Sprache überführen wollen, verflucht und verschwört er sich gar "ich kenne diesen Menschen nicht." 'Und alsbald zum zweiten Male krähte der Hahn, und es gedachte Petrus des Wortes, das Jesus ihm gesagt „ehe der Hahn zweimal kräht, wirst du mich dreimal verleugnen." Und er bedachte es und weinte bitterlich.' Durch einfaches Parallelisieren der beiden Szenen hat der Erzähler beide zu erschütternder Wirkung gesteigert.

Es ist eine Kunst, die mit einfachsten Mitteln arbeitet, aber es ist eben Kunst. Wenig ist damit gesagt, wenn sie volkstümlich genannt wird, früher wenigstens oft genug mit einer gewissen Herablassung. Gewiß sind typisch volkstümliche Züge zahlreich, ja, die ganze Erzählung ist durch und durch volkstümlich: der einfache Satzbau, das Hintereinander der Ereignisse, direkte Reden, stets Sprechen, nie Denken, Wiederholungen, grundsätzliche Anwendung der Dreizahl. Dreimal geht Jesus beten und findet die Jünger schlafen, in drei Teilen wird sein Verhör vorgeführt, dreimal leugnet Petrus, dreimal spricht Pilatus zum Volk, dreimal wird Jesus am Kreuz

verhöhnt, drei Weiber werden Zeugen seiner Auferstehung. Aber diese Mittel, die die Leidensgeschichte mit den übrigen Evangelienerzählungen und volkstümlicher Kunst aller Länder teilt, sind hier mit Bedacht und feinem Verständnis wirkungsvoll angewandt. Nie und nimmer ist eine solche Erzählung wie die von Jesu Leiden durch Aneinanderwachsen einzelner Züge entstanden, kann niemals so entstehen, sondern einzig und allein durch den Willen und die göttliche Begabung eines Künstlers. Wie eine Blasphemie empfinde ich die Zerkrümelung dieses heiligen Kunstwerks, wie sie auch heute noch üblich ist, und das kümmerliche Grübeln und Feilschen nach der Geschichtlichkeit jeder Einzelheit. So klar sich die wichtigen Tatsachen abzeichnen, so schwierig und schwankend ist und bleibt ihre Beurteilung. Aber gewirkt haben sie auf die Menschen dadurch, daß eine gesegnete Künstlerseele sie mit heiligem Empfinden durchdrungen, sie innerlich geschaut und aus sich heraus geboren hat.

Die geschlossene Einheitlichkeit der Leidensgeschichte muß sich auch dem, der sie nicht in ihr selbst wahrnimmt, aufdrängen, wenn er das Markusevangelium liest. Es besteht nur aus vereinzelten abgerissenen Szenen, die, mögen sie auch nach gewissen Gesichtspunkten in lose Gruppen geordnet sein, doch nicht den Eindruck eines organischen Ganzen hinterlassen. Aus ihnen hebt sich die Leidensgeschichte desto klarer und geschlossener ab in wuchtiger Kraft, und ihre Glieder fügen sich in notwendiger, unveränderbarer Folge aneinander. Markus war also nicht ihr Schöpfer. Des Schöpfers Name ist unbekannt. Auch darin ist er der rechte volkstümliche Dichter. Aber als einen der größten und tiefsten habe ich ihn lieben gelernt, wie ihn Johann Sebastian Bach erkannt und geliebt und verstanden hat. Und Tausende und Millionen Menschen haben ihn in ihr Herz geschlossen, ohne zu wissen, daß er ein Dichter war, und ohne zu fragen, wer ihnen das Erhabenste und Menschlichste so schön, so lieb und so erschütternd erzählt hat. Sein Werk verdunkelt wie die Sonne mit seinem wärmenden Lichte alles, was die Dichter seiner Zeit geschrieben haben. War er auch nicht Grieche, in griechischer Sprache ist seine Dichtung durch die Welt gegangen. In allen Zungen klingt sie wider, denn wahrhaft theopneust war dieser namenlose Evangelist.

249. Warnung an Stammfremde, den heiligen Bezirk zu betreten bei Todesstrafe.

Vom Herodianischen Tempel in Jerusalem, erbaut 20 v. Chr. bis 63 n. Chr. **(Nach Benziger, Hebräische Archäologie 3, S. 336.)**

μηθένα ἀλλογενῆ εἰσπο / ρεύεσθαι ἐντὸς τοῦ πε / ρὶ τὸ ἱερὸν τρυφάκτου καὶ / περιβόλου· ὃς δ'ἂν λη / φθῇ ἑαυτῶι αἴτιος ἔσ / ται διὰ τὸ ἐξακολου / θεῖν θάνατον.

NACHWORT

Keine erfreulichere Aufgabe konnte mir werden als die, eine Geschichte der griechischen Dichtung zu schreiben. Um so lieber habe ich sie übernommen, als sie eine allgemeinverständliche Darstellung forderte. Das wirkt erzieherisch auf Form und Gehalt. Der Leser darf nichts von der aufgewandten gelehrten Arbeit merken und soll doch überall fühlen, daß sie geleistet ist. Die großen Züge der allgemeinen Entwicklung müssen ebenso klar hervortreten wie die einzelnen überragenden Meisterwerke in ihrer historischen Bedeutung und ästhetischen Wirkung. Dazu ist es notwendig, sie dem Leser bekannt zu machen und den Versuch zu wagen, sie ihm innerlich nahe zu bringen. Ich habe deshalb Inhaltsangaben so zu gestalten mich bemüht, daß sie wenigstens eine Ahnung vermitteln von dem Eindruck, den diese Werke machen wollten oder den ich selbst von ihnen in zumeist langem Verkehr empfangen habe. Auch Fachleute dürften in ihnen Einiges finden.

Dichtung, bildende Kunst, Staat nur in der äußeren Entwicklung zu verfolgen, hat mich von jeher nicht befriedigt. Ich mag nicht die Poesie in ihre Gattungen zerlegt darstellen. Für ein Nachschlagebuch ist das zu bequemer Übersicht geeignet. Doch bin ich weit entfernt, den Wert formgeschichtlicher Forschung zu verkennen. Geprägte Form ist eine mit eigenem Leben erfüllte Macht. Ihre Wirkung ist auch an bedeutendsten Werken selbständigster Geister deutlich, kleinen verhilft sie erst zum Leben. Aber die Aufgabe ist, die Form eben als Form, als Ausdruck inneren Lebens zu begreifen.

Dies zu erfühlen, wenn es überhaupt möglich ist, kann der nur hoffen, der versucht, es in seiner Ganzheit, in allen seinen Äußerungen zu fassen. Eines Volkes Dichtung, Kunst, Religion, Staat sind alle nur gebrochene Lichtstrahlen der einen unsehbaren Sonne, der Volksseele. Keiner gibt sie rein, da jeder durch mannigfaltige innere Schicksale und Berührungen mit Fremdem bedingt ist. Am reinsten vielleicht wohl noch die Dichtung. Sie zu verstehen ist daher eine Skizze der Verhältnisse notwendig, aus denen sie hervorgewachsen ist.

Dazu hilft wenigstens den Lesern, die nicht bloß lesen können, die mit ihren Augen auch zu sehen gelernt haben, vor andern die bildende Kunst. Sie gibt unmittelbar lebendige Bilder der Umwelt der Menschen, die gedichtet und für die sie gedichtet haben, gibt Anschauung von der Fähigkeit und der Art, wie sie sie sahen und darzustellen vermochten. Mit besonderer Freude habe ich deshalb die Forderung des Verlags nach bildlichen Beigaben begrüßt. Sie kam meinem Wunsch entgegen, der ich stets, so weit mir möglich war — leider war es mir nicht immer vergönnt — meinen Schülern Anschauung zugleich mit der Literatur zu vermitteln gesucht habe. In diesem Werke konnte ich nun mit freundlich gewährter Hilfe meines Kollegen A. Rumpf, zu jeder Periode der Dichtung charakteristische Monumente derselben Zeit und derselben Landschaft abbilden. Nur in diesem Sinne ist eine illustrierte Literaturgeschichte berechtigt, in diesem Sinne aber auch notwendig. Daß mit Vorliebe weniger bekannte Stücke gegeben wurden, wird man uns Dank wissen.

Auch die vorgeschriebene Beschränkung auf die Dichtung ist ein Vorteil. Sie gibt feste Grenzen. Allgemeine Literaturgeschichte läuft Gefahr, sich ins Grenzenlose zu verlieren.

Natürlich kann jedoch gebundene Form nicht die Grenze bestimmen. Von jeher steht neben ihr die freie Form der ungebundenen Rede, wenn sie auch erst spät in der Literatur erscheint. Dann aber erreicht sie, im Wettbewerb mit der Poesie Höchstes und Tiefstes zum rechten Ausdruck zu bringen. Schöpferische Phantasie in künstlerische Form gebunden unterscheidet Poesie von der übrigen Literatur.

Eine lesbare Geschichte griechischer Dichtung hat es bisher nirgends gegeben. So meine ich einem Bedürfnis nicht nur der Deutschen entgegengekommen zu sein. Nicht für Philologen habe ich geschrieben, obwohl ich glaube, daß auch für sie in diesem Buche manches Beachtenswerte steht, sondern der Allgemeinheit wünschte ich, von der saftigen Lebensfülle, der weitreichenden Bedeutung und der Schönheit griechischer Dichtung eine Vorstellung zu geben gerade jetzt, wo die unmittelbare Bekanntschaft mit ihr mehr und mehr aus der Bildung der Kulturmenschheit zu entschwinden scheint.

251. Tempelruine in Sardeis vor der Ausgrabung.
(Nach Butler, Sardeis I, S. 1.)

REGISTER

BERICHTIGUNGEN UND ERGÄNZUNGEN

S. 11 Zeile 14/15 zu streichen „siedelten sich in Kreta auf den alten Herrensitzen an".

S. 11 Zeile 16 zwischen „Kadmeia" und „Theben" einzufügen „in".

S. 13, Anmerkg.: Hinzuzufügen: „Gute Charakterisierung der kretischen wie der kretisch-mykenischen (griechischen) Kultur gibt Rodenwaldt: Der Fries des Megarons von Mykene (1921) S. 1—20.
Reichstes Bildermaterial Bossert: Altkreta 2. Aufl. 1923.

Zu S. 23/24, Über die geschichtlichen Grundlagen der Ilias und der troischen Sage habe ich ausführlich gehandelt im 3. Bande meines „Homer" (1927).

S. 67, 1. Zeile: „sprach" zu tilgen.

S. 82, 2. Zeile: Im Satz neben Abb. 72 „Die Bürger . . ." sind zu streichen die Worte „wie des benachbarten Amyklai".

S. 130, 2. Absatz Zeile 2 nach „galt" einzufügen „es".

S. 134, 9. u. 8. Zeile von unten sind die je letzten Worte zu verbessern: 9) „Jungfern als" und 8) „entkleidet".

S. 154: Die Abbildung 141 gehört auf S. 155.

S. 232: Tragödien des Euripides, übersetzt von Hans von Arnim, Wien u. Leipzig 1926.

S. 285: Hymnos des Aristonoos von 222 v. Chr., nicht „Mitte des III. Jhdts."

INHALT